الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات الأدبية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب المقارن والعالمي
الموسومة بـ :

القصة القصيرة بين جي دي موباسان و نجيب محفوظ

من إعداد الطالبة:
بن نابي نصيرة

بإشراف الأستاذ:
د. محمد عباسة

الموسم الجامعي 2021 - 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأولياء الكرام ونرجو أن نكون مصدر فخر واعتزاز لهم إن شاء الله.

كما نشكر كل الطاقم الإداري والأساتذة لكلية الأدب العربي والفنون بجامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

ووافر التقدير والشكر للأستاذ المشرف محمد عباسة الذي فتح لي آفاقا واسعة في البحث العلمي فجزاه الله عني خير الجزاء.

وشكرا جزيلا لأساتذتنا من لجنة المناقشة الذين سيتكفلون عناء قراءة هذا البحث وتقييمه فلكم مني فائق الاحترام.

والشكر لكل من أفادنا من العلم حضا والذي كل من قصدناه وأعاننا.

جزاكم الله خيرا.

إهداء

الحمد لله الحي القيوم والصلاة والسلام على قرة العيون وشفاء القلوب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى الذي أفنى حياته جدا وكدا في تربيتي وتعليمي وعلمني العطاء دون انتظار، أبي الغالي.

إلى معنى الحب والحنان التي سهرت لراحتي وشملتني بعطفها، أمي الحبيبة.

إلى من دخل حياتي وملأ عليا فراغي وأنار دربي وأصبح سبب سعادتي إلى زوجي وقرة عيني محمد

إلى أخواتي العزيزات: فوزية، أسماء، إكرام، آية، رميساء.

إلى سندي في الحياة أخي العزيز حمزة.

إلى من قضيت معهم أحلى أيامي صديقاتي: نجاة، جميلة، نوال، سهيلة، عزيزة، لكحلة.

إلى كل من دعمني سواء من قريب أو بعيد.

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

تعد دائرة الأدب واسعة ومتعددة كونها تحتوي على العديد من الأجناس الأدبية شعرا كان أم نثرا، ولأن مجاله متفرع وفنونه متشعبة، ما يهمنا وما تشتغل عليه دراستنا هو الجانب النثري، هذا الأخير بدوره ينقسم إلى أنواع: الرواية، المسرح، القصة.

تعد القصة القصيرة من أبرز الفنون الأدبية المعاصرة انتشارا ونسجا، كما أنها جد معبرة عن واقع الحياة، وكانت بداية ظهورها في منتصف القرن التاسع عشر وازدهرت في بداية القرن العشرين.

ويعد "إدغار ألان بو" من رواد القصة القصيرة الحديثة في الحرب، وقد ازدهر هذا الفن من الأدب في أرجاء العالم المختلفة طوال قرن مضى على أيدي موباسان وزولا وتشيخوف...، ومئات من فناني القصة القصيرة. وفي العالم العربي بلغت القصة درجة عالية على أيدي يوسف إدريس، ومحمد تيمور وكذلك نجيب محفوظ...

ليس من المصادفة أن تحقق بعض الأعمال القصصية إجماعا حيال نقاط التشابك بين أكثر الأعمال شهرة في عالم الإبداع القصصي، وعليه فقد تقتضي هنا طبيعة البحث المقارنة بين علمين من أعلام القصة القصيرة "جي دي موباسان" و"تجيب محفوظ"، باعتبار أن لكل قاص عالمه القصصي ونظرته للأشياء وطريقة بناء قصصه.

ومن أسباب اختياري لهذا الموضوع هو انجذاب لعنوان بحثي الموسوم "القصة القصيرة جدا" لنجيب محفوظ وجيدي موباسان، وقد وقع الاختيار على إجراء مقارنة بين الأقصوصتين "اللص والكلاب" و"حلومة".

وفي دراستنا لهذا الموضوع قسمنا البحث وفق خطة التالية: مقدمة وفصلان وخاتمة موجزة، حيث وضعنا في الفصل الأول مفهوم القصة القصيرة ومفهوم المصطلح وبعدها أركان القصة القصيرة، بالإضافة إلى أهم خصائص وعناصر القصة القصيرة وفي الأخير تطرقنا إلى نشأة القصة القصيرة عند العرب.

ثم يأتي الفصل الثاني والذي هو مقارنة بين نجيب محفوظ وجي دي موباسان، ويتضمن كذلك عدة عناصر منها حياة نجيب محفوظ وجي دي موباسان وعلاقتهما بالقصة القصيرة، وبعدها ملخص لكل فصل، وفي الأخير قارنا بين القصتين "اللص والكلاب" و"حلومة"، والذي هو العنصر الأساسي القائم عليه البحث.

وقد انهينا بحثنا بخاتمة كانت محصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

الفصل الأول

القصة القصيرة

أولا – تعريف القصة القصيرة:

أ) لغة:

لقد تعددت المفاهيم اللغوية لمصطلح "القصة"، واختلفت من معجم لآخر، من بين هذه التعاريف نقف على ما ورد في معجم "مصطلحات الأدب": "القصة (conte, roman) الخبر وهو القصص، وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا: أورده، والقصص: الخبر المقصوص بالفتح، وضع موضع، المصدر حتى صار اغلب عليه، والقصص بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب"[1]. وجاء في معجم المحيط: "القصة بالكسر، الأمر، والتي تكتب ج: كعنب، وبالضم شعر الناصية ج: كصر ورجال"[2].

أما في "المعجم الوسيط" (القصة): "التي تكتب، والجملة من الكلام، والحديث، والأمر، والخبر، والشأن، وحكاية نثرية طويلة تستمد من الخيال أو الواقع، أو منهما معا، وتبني على قواعد معينة من الفن الكتابي"[3].

وقد جاء الفعل (قص) في عدد من آيات القرآن الكريم المعظم، نذكر منها قوله سبحانه وتعالى:

"فلما جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف" (القصص، الآية 25).

"تلك القرى نقص عليك من أنبائها" (الأعراف، الآية 101).

"لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب "(يوسف، الآية 111).

"إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين" (الأنعام، الآية 57).

ب) اصطلاحا:

إن مصطلح القصة في حد ذاته يحتاج منا إلى عناية بصفة تمهيدية والسؤال هنا:

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 7، مادة (قصص)، ص 74.

2 – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، 1426هـ–2005م، مادة (قصص)، ص 627.

3 – المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، مصر، 1425هـ–2004م، مادة (القصة)، ص 740.

كيف يفسر الإنسان هذا المصطلح؟ فهل لابد أن يتضمن حبكة؟ أي أنه يحتوي على بعض الأحداث المتسلسلة والمترابطة أو من الممكن أن تكون القصة وصفا خالصا خاليا من الحركة؟"[1]. بحيث يعتبر فن القص من الفنون النثرية، حديثة النشأة، حظيت بمكانة واسعة واهتمام كبير في الساحة الأدبية العالمية، فهي "أقدم الأنواع الأدبية وأكثرها شيوعا وأقربها من الطبيعة البشرية".

وهي من أهم الوسائل التي يلجأ إليها القاص من أجل إيصال مغزى ما للجمهور، عن طريق شخصياتها، والأحداث الواقعة فيها، فهذان العنصران من أهم ما يتميز به جنس القصة، في الوقت ذاته لا يمكن اعتبار القصة مجرد الحوادث والشخصيات، إنما هي قبل ذلك الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها، وتحرك الشخصيات في مجالها، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري، وحوادث حقيقية تقع، وشخصيات حقيقية تعيش. فالقاص عند استلامه مهمة كتابة قصة فنية وجب عليه أولا أن يتمتع بأسلوب راق ومتمكن، وبإمكانية الإقناع التي تبين القصة على أنها وقائع حقيقية لا خيالية للمتلقي الذي يتابع هذا العمل الأدبي، فهي بهذا تكون عبارة عن "أحدوثة شائعة مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة، وبهذا المفهوم الدلالي فإن القصة تروي حدثا بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية أو الكتابة، ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها وتضافر أحداثها وأجوائها التخيلية والواقعية".

كما يذهب الدكتور سيد حامد النساج إلى أن القصة "الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق"، فقدرة القاص على إقناع القارئ بصدق وواقعية شخصياته، والأحداث الحاصلة ضمن عمله من أهم الشروط اللازم توفرها فبدونها لا يمكن أن نسمي هذا النسيج المتحصل عليه بقصة، فالقصة يجب أن تكون ذات حركة وحياة، خالية من التحليل النفسي

---

1 – عبد العاطي شيلي: دراسات في فنون الأدب الحديث، المكتب الجامعي الحديث، ط1، الإسكندرية 2005م، ص 131.

والاجتماعي. ويرى فريق من الأدباء ألا تخلو القصة من دعابة أو تهكم أو هزل أو نقد أو نكتة، فإذا توفرت هذه الشروط في الفن القصصي استطاع الكاتب أن يحافظ على نزاهة عمله الأدبي.

لم تعد القصة ذلك الفن الذي يقصد به ملء الفراغ، أو مجرد المتعة والسمر وطرد الملل وجلب المسرة للنفس، بل القصة فن له مكانته في الآداب المعاصرة وبلغت منها مكانة الذروة، وغالبت عليها غيرها من الأنواع الأدبية، زاحمتها فشغلت الرأي الأدبي، واستحوذت على القارئ دون غيرها. "فالقصة القصيرة هي وليدة التفاعل الجدلي في ذات المبدع العربي والياباني والهندي بين مخيلته الأصلية، وما استطرفه عند الأوروبيين وغير الأوروبيين[1].

والقصة القصيرة لم تأخذ مفهوما فنيا إلا حينما أخذت تروي وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان، وذلك حينما وجه الناس اهتمامهم إلى أجزاء الحياة وتفصيلاتها اهتماما يحول التافه إلى شيء ذي وزن وشأن، وأخذوا يستعيضون بمطالعة أوجه الحياة المألوفة كما تقع كل يوم[2].

ثانيا – المصطلح والمفهوم:

أحيطت القصة القصيرة جدا بحزمة من المشاكل والإشكاليات وهي لاتزال في مرحلة الشباب، وهذه المشاكل ليست سهلة ولا هيّنة إذ إنها تخص وجودها وكينونتها؛ هذا الوجود وتلك الكينونة التي لا يزال يرفضها كثيرون؛ رغم كونهما قد أصبحا حقيقة لا يماري في وجودها أحد.

أ) المصطلحات:

فاتحة المشاكل مشكلة المصطلح حيث تتجاذبها مصطلحات كثيرة ومتنوعة، كل

1 – عبد الوهاب الرقيق: أدبية الأقصوصة العربية من البدايات إلى النضج، دار صادر، ط1، تونس 2007، ج1، ص 45.

2 – السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، ص 13.

يحاول أن يجرها إليه للتعبير عنها. ومما لا شك فيه أن مشكلة المصطلح لا تخطها وحدها، بل هي جزء من كون عام؛ هو الفكر النقدي، وقد عقدت لأجل المصطلح ندوات ومؤتمرات وصدرت كتب متعددة[1]، لكن كثيرا مما قيل ظل في حقل التنظير، وبقيت هوة شاسعة بينه وبين التطبيق.

إن ضرورة المصطلح تبدو ملحة في حقول الفكر؛ والنقد الأدبي أحدها، فهو تكثيف واختصار وعي باللغة، وتطور في مسيرتها، وإشارة إلى التحقق والوجود؛ وحين نقول: (مصطلح) هذا يعني تحقق وتشكل؛ قد يسمحان بوجوده؛ ومن ثمة باستعماله... إضافة إلى أن ذلك قد يعني مروره بمراحل متعددة قبل تبلوره مصطلح صار يستعمل في حقول الأدب والنقد، حاملا معه مفاهيم أصبحت على قدر من الانتشار والشيوع[2].

وقد جر المصطلح معه مشاكل متنوعة منها؛ ضبط استعماله، وعدم تحويل ضرورته إلى نوع من الاستعراض الذي لا يخدم الفكر ولا الحياة... فهو سلاح ذو حدين، أولهما الاستعمال الضروري، والآخر الاستعمال الاستعراضي، وبين الضرورة والاستعراض – في المصطلح وسواه – بون شاسع وهوة عميقة...

من المؤكد أن أي حديث عن المصطلح يجرنا للتوقف عند المفهوم، إذ العلاقة بين المصطلح والمفهوم علاقة جدلية بقدر ما هي علاقة ضرورية وإشكالية، إذ إن المصطلح أحيانا يكون واحدا، ومفهوماته متعددة، وهذا أمر طبيعي وجميل، غير أن الشيء غير الجميل هو وصول هذا التعدد إلى حد التناقض، والقطيعة بين المفاهيم المختلفة[3].

فيما يخص القصة القصيرة جدا فقد استعملت للتعبير عنها مصطلحات كثيرة. بمفاهيم متنوعة هي: القصة القصيرة جدا؛ القصة الومضة؛ القصة اللقطة؛ القصة المكثفة؛

---

1 – محمد جميل سلطان: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، (د.ت)، ص 3. سيد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، ط5، القاهرة 1983م، ص 93.

2 – المرجع نفسه، ص 93.

3 – سمير جميل المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس 1985م، ص 30.

القصة القصيرة للغاية؛ القصة الكبسولة؛ القصة البرقية؛ اللوحة القصصية؛ الصورة القصصية؛ النكتة القصصية؛ الخبر القصصي؛ القصة الشعر؛ الخاطرة القصصية؛ القصة الجديدة؛ القصة الحديثة؛ الحالة القصصية؛ المغامرة القصصية.

طبعا يبدو جليا أن كم المصطلحات كبير لفن أدبي جميل لم يتجاوز عمره قرن.

ب) أسباب تعدد المصطلحات وأهدافه:

إن قراءة متأنية في المصطلحات السابقة تقودنا إلى أسئلة كثيرة يبدو كثير منها مشروعا؛ من هذه الأسئلة يبرز بقوة السؤال التالي: ما دلالات هذا التنوع؟ هل يشير إلى غنى فكري أم إلى رغبة في الاختلاف؟ ومن ثمة: هل هذا التعدد علاقة ببنية التفكير وآليته؟

في البحث عن أجوبة، أو مشاريع أجوبة للاستفسارات السابقة، نجد أنه من الضروري التنقيب عن الأسباب الكامنة خلف هذا التنوع، ومن ثم الأهداف الكامنة وراء الحرص على استعمال هذا المصطلح أو ذاك، وبعد البحث وجدنا أن الأسباب والأهداف تتبلور في أربع نقاط؛ اثنتين منهما تتعلقان بالقصة القصيرة جدا، واثنتين لا تخضانها تماما، وهما: مجافاة التجديد والحرص على التفرد الآخر عن عبر استعمال مصطلحات خاصة، وأما النقطتان اللتان تخصانها فهما متناقضتان، الأولى تتجلى في محاولة الإساءة إليها والانتقاص من قدرها، والأخرى تحاول رفع شأنها عبر نسبتها إلى أجناس وفنون أخرى[1].

1 – الانتقاص من قدر القصة القصيرة جدا: إن محاولة نسبتها إلى أجناس، وفنون وحالات خارج القصة القصيرة، يهدف من جملة ما يهدف إلى الانتقاص منها، وأكثر المحاولين هم مدعو الحرص على القصة القصيرة، الذين يحاولون إبعادها عنها، وإحالتها خارج حدود القصة، وبذلك يتخلصون من هذا التجديد الذي لو فكروا فيه قلي؟ لوجدوا أنه لا يسيء إلى القصة القصيرة؛ فالقصة القصيرة جدا لا تنتقص من قيمة القصة القصيرة

1 – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1948–1985م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998م، ص 9.

وقدرها[1]. ولا تدعو لإلغائها... بل إن الطرح الذي تطرحه طرح حضاري يقوم على التعددية، وسماع الصوت الآخر، ومن المؤكد أن قادمات الأيام ستلغي هذا الخوف في ظل طقس جميل يقوم على عدم المعاداة؛ خاصة أن القصة القصيرة جدا تؤكد يوما بعد يوم عبر كتابها، ونصوصها أنها لا تطرح نفسها أميرة بديلة؛ بل هي تريد أن تعيش جنبا إلى جنب مع أختها القصة القصيرة.

2 – رفع شأن القصة القصيرة جدا: إن كثيرين يظنون أن نسبة القصة القصيرة جدا إلى أجناس، وفنون أخرى، يرفع من قدرها، فترى هذا ينسبها إلى الشعر، وذاك إلى الفن التشكيلي، وثالث إلى الموسيقا، ومع اعتزازنا بكل هذه الفنون، والأجناس؛ إلا أن نسبة القصة القصيرة جدا إلى هذا الجنس أو ذاك ليست مصدر فخر لها، فهي قصة أولا، وقصيرة جدا بعد ذلك، ولها عالمها، وللشعر عالمه، وللفن التشكيلي، والموسيقا، والسينما عوالمها، قد تستفيد هي من هذا العنصر، أو ذاك لكنها تبقى قبل كل هذا وبعده قصتة، وقصيرة جدا... ورفع شأنها يحتم علينا أن نبحث عن عناصر تنطلق من كينونتها، من بنيتها هي، لا عبر نسبتها إلى فنون أخرى[2].

إن القصة القصيرة جدا فن له أركانه وشروطه وجمالياته، ولا يقل أهمية عن أي فن آخر، إن لم يتفوق على كثير منها، طبعا ربما يبدو أن تلك المشاكل مرتبطة بالنشأة والرغبة في التأصيل، وذلك عبر نسبتها إلى فنون لها بعد تاريخي، إضافة إلى كونها معروفة، وقد تحمل لنا قادمات الأيام محاولات من كتابها، ودارسيها في البحث عن جمالياتها، وأركانها النابعة من بنيتها، وكينونتها هي؛ إضافة هذه الدراسة؛ لا عبر نسبتها إلى فنون وأجناس أخرى. قد يكون مفيد التنبه إلى تكامل هذه الهموم والمعيقات مع ما سنتحدث عنه آخر هذا القسم من معيقات وهموم.

1 – المرجع السابق، ص 10.

2 – المرجع نفسه، ص 10–11.

3 – **مجافاة التجديد:** وتلك نقطة هامة لا يمكننا إهمالها؛ إذ مثلما يلقى التجديد تشجيعا من كثيرين، فإن ثلة لا يستهان بها غير ميالة للتجديد في الأدب؛ أو الحياة؛ وأسباب هذا كثيرة، منها ارتباط التجديد عند كثيرين بالوافد المستورد، ولدي آخرين بالتخريب، فيما يرى كثيرون أن أي تحديد هو تهديم للقديم الأصيل، وقد انعكست أضغاث الأحلام تلك انعكاسا مباشرا على القصة القصيرة جدا؛ حيث راح كثيرون يذكرونها متندرين، هادفين إلى الإساءة إليها، إما عبر استعراض بعض النماذج، أو باعتبارها نكتة، وطرفة مرتبطة بالسرعة المعاصرة؛ حيث ما إن تدخل من هذه الأذن؛ حتى تخرج من الأذن الأخرى دون أي أثر، ومن المؤكد أن هذه التصورات غير دقيقة أبدا، فالطرافة، والنكتة، والجدة، والسخرية الموجودة في هذا الفن ليست كما يتصورونها وهي تقنيات وعناصر، تضحكنا لتخترق أعماقنا، وتحفزنا، وتحضننا، وتغير فينا، وهذه الغايات مختلفة عن الغايات التي تهدف إلى التهريج أو الإضحاك المجاني[1].

4 – **الحرص على التفرد:** وهذه النقطة ذات شجون؛ إذ يحرص كثير من الدارسين والنقاد على استعمال مصطلحات خاصة بهم، ولا يرجع هذا إلى أن مصطلح الآخرين لا يعجبهم بقدر ما هو نوع من لفت الانتباه، ومحاولة التفرد الذي تسمح به الظروف، ولا تنفيه التعددية؛ ولئن كان هذا التنوع يوجد لنفسه عددا من المبررات، من مثل أن المصطلح لم يتبلور إلا مؤخرا، إلا أن حسن النية ليس ملازما لكتابات الكثيرين، وهذه المشكلة لا تخص مصطلح القصة القصيرة جدا بقدر ما تخص إشكالية المصطلح عامة، وقد أشرنا إلى بعضها فيما سبق... ويتوجب علينا كتابا ودارسين أن نحاول توحيد المصطلح ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بكثير من الإرادة والجهد، والتخلي قليلا عن الحرص على إظهار الذات والإيمان بأن ضبط الهم الثقافي أهم من إظهار الذات[2].

1 – سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة 1987، ص 32.

2 – المرجع السابق، ص 32-33.

جـ) قراءة في المصطلحات ومفاهيمها:

التأمل في المصطلحات السابقة التي استعملت للتعبير عن القصة القصيرة جدا يقودنا إلى تصنيفها في ثلاث شعب قد تشير كل شعبة إلى معان تختلف عن الأخرى قليلا، الأولى تدل على القصر، والثانية تنسبها إلى فنون أخرى، والثالثة تشي بشيء من حكم القيمة المسبق...

الشعبة الأولى: تشمل سبعة مصطلحات (القصة القصيرة جدا – القصة الومضة القصة اللقطة القصة القصيرة للغاية – القصة المكثفة – القصة الكبسولة – القصة البرقية)، الأول عبر التأكيد (جدا)، والثاني من الومض، ووميض البرق إشارة إلى القصر والسرعة، والثالث جاء من عالم الفن السينما والتلفزيون والتصوير الفوتوغرافي أيضا يدل على الحالة الواحدة وعدم الإفاضة، ومن ثمة (القصيرة للغاية (سمة القصر الشديد، والمكثفة بما تدل عليه من اختصار شديد مع الإيحاء، أما مصطلح (الكبسولة) فيشير إلى صغر الحجم مع المقدرة على ترك الأثر، وهو مأخوذ من عالم الأسلحة ليدك إلى السرعة في الانفجار، ومن الأدوية ليعني صغر الحجم مع كبر الفعل، والمصطلح الأخير أيضا يشير إلى الحرص على إيصال مقولة ما بأقصر الطرق، والبرق أحدها. وتشترك المصطلحات السابقة في صفتين اثنتين الأولى التأكيد على معنى القص، والثانية القصر الشديد[1].

ومن المعروف أن الأكثر استعمالا وشيوعا بالنسبة لهذه المصطلحات والمصطلحات الأخرى هو مصطلح (القصة القصيرة جدا) الذي راح يثبت نفسه كأبرز المصطلحات وأكثرها دلالة بما تضمنه دلالات فنية، ونقدية.

الشعبة الثانية: وهذه الشعبة تنسبها إلى فنون وأجناس أخرى، وهي (اللوحة القصصية – الصورة القصصية – النكتة القصصية – الخ القصص الشعر القصصي – الخاطرة القصصية، ومن الجلي أن هذه المصطلحات تحيلها إلى الفن التشكيلي، والسينما والإضحاك

1 – عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص 14.

والصحافة والشعر، والخاطرة[1].

واللافت للنظر هو أن هذه المصطلحات تؤكد على الفن الآخر، أكثر من تأكيدها على القصصية، حتى إن (القصصية) تأتي صفة، وليست موصوفا، طبعا؛ جميل أن تتلاقح الفنون، وتستفيد من خصال بعضها؛ شرط ألا يؤدي ذلك إلى كتابة خلاسية دون ملامح... وفيما يخص القصة القصيرة جدا؛ فإننا نؤكد من جديد أنها قصة أولا، وقصيرة جدا ثانيا[2].

وهي تستفيد من سمات عدد من الفنون والأجناس، لكن ذلك لا يعني أبدا أن تنتسب، وتصير تابعة لها... طبعا قد يبدو مقبولا المصطلح أو ذاك في البدايات، أي قبل تلامح الجنس الأدبي، لكن بعد مرور نحو ربع قرن؛ يبدو استعمال أحدها استعمالا غير بريء في ظل شيوع مصطلح القصة القصيرة جدا.

الشعبة الثالثة: توحي هذه الشعبة بشيء من حكم القيمة المسبق، وقد يشير بعضها إلى حالة كتابتها، وهي (القصة الجديدة – القصة الحديثة – الحالة القصصية – المغامرة القصصية). من المؤكد أن الابتعاد عن أحكام القيمة المسبقة خير للجميع للقصة القصيرة جدا، ولكتابها ولدارسيها... ونؤكد من جديد أن كشف خصالها، والحديث عن الأركان المؤسسة لها أيضا خير للجميع[3].

أخيرا، نقول ربما استعملت هذه المصطلحات كتعبير فرضته جدتها وحداثتها، وكان التعبير بهذا المصطلح أو ذاك استجابة أولية، وربما لم يصل كثير منها إلى مرتبة المصطلح بالمعني النقدي للكلمة، وأعتقد أن عددا منها كان اسما وأية تميزها من غيرها ليس إلا... طبعا قد تتداخل بعض المصطلحات، وتتلاقح، وتتحاور، لكن لا أظن أنه من المجدي أن نكثر من التنوع الذي لن يقدم، أو يؤخر كثيرا؛ خاصة أننا في حقل جنس أدبي ينبغي علينا أن نساهم جميعا في استقراره، حيث إن المصطلح الأكثر استعمالا (القصة القصيرة جدا)

1 – المرجع السابق، ص 14.

2 – المرجع نفسه، ص 14-15.

3 – نفسه.

يؤكد على ستين رئيسيتين هما: القصصية والقصر الشديد.

نحن إذا أمام فن أدبي راح يثبت حضوره وجدواه يوما بعد يوم، ويبدي مرونة ستتيح له ترسيخ جذوره وتطوير ذاته، إضافة إلى أن هذه المرونة تسمح للكاتب والمتلقي بحرية في الحركة، والإبداع، والتحليل، والتأويل.

د) جدلية المصطلح والمفهوم:

إن العلاقة الجدلية بين المفهوم والمصطلح ضرورية، وعلى جانب كبير من الأهمية، المعروف أن المفهوم يفترض أن يكون سابقا للمصطلح، ومتقدما عليه، ولعل تعددا في مفهوم المصطلح أو ذاك ينم عن كثير من الحوار والتنوع والتوفيق، شرط ألا يؤدي ذلك إلى البلبلة والفوضى والتلفيق، والخروج من دائرة النقد إلى كوة الاستعراض.

إن ما يهمنا في هذا الموضع هو مقاربة ما يعنيه المصطلح؟ ما مفاهيمه؟ وما الذي نريده حين نقول: القصة القصيرة جدا؟[1].

يمكن مقاربة الإجابة من وجوه متعددة من مثل: الأركان المؤسسة – الشروط – الحجم – التعريف – تطور الدلالة – تعددها...

من جهة الأركان المؤسسة للقصة القصيرة جدا وتقنياتها وعناصرها فسنتحدث عنها لاحقا، أما من وجهة الحجم، وتعدد الدلالة، وتطورها؛ فيمكن الوقوف عندها الآن.

استعملت القصة القصيرة جدا لتدل على قصة في ثلاثة أحجام:

- الأول لا يتجاوز الثلاثين كلمة (نحو ثلاثة أسطر).
- الثاني لا يتجاوز المائتي كلمة (نحو صفحة واحدة).
- الثالث لا يتجاوز الثمنمئة كلمة (نحو أربع أو خمس صفحات)[2].

طبعا يتناوش هذا المفهوم، أو ذاك عدد من العوامل، منها الاختلاف بين دارس وآخر

1 – سمير جميل شاكر المرزوقي: المرجع السابق، ص 40.

2 – المرجع السابق، ص 40.

وبين مبدع وآخر، إضافة إلى تغير الدلالة بين فترة النشوء الأولى والفترة الحالية... إذ لا يزال اليوم كثير من الدارسين يستعملون المصطلح ليدل على قصة قد تصل إلى ثلاث أو أربع صفحات، لكن هذا الحجم قل حظه، وصارت تستعمل القصة القصيرة جدا، أكثر ما تستعمل، لتدل على قصة لا تتجاوز الصفحتين، بل قد تكون في عشر كلمات... هاهنا نود أن نتوقف عند نقطة لا تخلو من أهمية، ويمكن صوغها في السؤال التالي: هل يدل القصر الشديد أو الطول على قصة ناجحة؟!

لا يمكننا أن نعطي إجابة جازمة في هذا الميدان؛ فقد يكون القصر الشديد أحيانا عام في تشويه القصة القصيرة جدا، مثلما قد يفعل الطول ذلك، ولعله من الواضح أن التأكيد على قصرها حجما وبنية، يزداد وضوحا يوما بعد يوم. طبعا المطلوب في القصر الشديد، والطول أيضا أن تبقى قصة قصيرة جدا، ففي الطول ألا تتحول إلى قصة، وفي القصر ألا تتحول إلى خارج القصة القصيرة جدا.

يمكن لنا أيضا في هذا الموضع أن نتوقف عند تطور المفهوم من حيث الحجم، إذ في البدايات لم يكن يعول كثيرا على القصة الشديدة القصر، بل إن المصطلح قلنا استعمل ليدل على مفهوم يمتد لصفحات؛ وكانت مغامرة خطيرة ما تجرأ على نشره القاص نبيل جديد. لدينا طريق آخر يمكن من خلاله التعرف إلى القصة القصيرة جدا ألا وهو طريق المقارنة؛ هذه المقارنة مع جنس آخر هو (القصة القصيرة) هناك قصص قصيرة كتب في صفحة أو صفحتين، وهناك أيضا قصص قصيرة جدا تكتب في صفحة أو صفحتين، الحجم يأتي تالية للبنية، والطبيعة، وطريقة استعمال التقنيات، والأركان المؤسسة[1].

إذا المسألة مسألة بنية، وتقنيات، وأركان مكونة، بالتأكيد ثمة عناصر وتقنيات وأركان يستفاد منها في الجنسين، لكن طريقة الاستفادة، طريقة التوظيف، دور السياق مختلف، فالتشابه لا يعني أبدا فقدان الهوية، والخصوصية، أما توسيع المفاهيم كثيرا بحجة الحرية

1 – ينظر، المرجع نفسه، ص 43.

فسيجر إلى شيء من الانفلات... إن لكل من الطريقتين (الإطالة والقصر الشديد) مخاطره، وولوج البحر يحتاج الكثير من الحذر والوعي. وختام الكلام في هذه الفكرة يكون بالتأكيد من جديد، والدعوة الحارة إلى وحدة في المصطلح، وتنوع في المفهوم، وهذا يوصل إلى خصب وغنى؛ يورث المصطلح حزمة من الإشعاعات الدلالية.

ثالثا – أركان القصة القصيرة:

يعرف الركن من جملة ما يعرف أنه الشرط الذي يقوم عليه تكون الشيء وتشكله، ويفقد الشيء بغياب الركن عنه داعيا من دواعي وجوده، لذا فإن رحيله قد يكون سببا في تعريض البناء للسقوط، من هنا رأينا ضرورة التفريق بين الأركان والتقنيات، إذ قد تغيب التقنية والعنصر، وليس بالضرورة حضور كل التقنيات والعناصر في النص الواحد، أما الركن فغيابه يؤدي إلى خلل واضح يساهم في خلخلة البنية وضعضعتها، لذا فإن التنبه إليه ضرورة ملحة، ويبقي علينا أمر لابد من إيضاحه أيضا؛ هو أن هذه الأركان ليست وصفة سحرية إذا توفرت في أي نص أدت إلى نجاحه[1].

بل إنها تتواشج عضوية مع بعضها أولا ومع التقنيات والعناصر ثانيا، وتزداد أهميتها ودورها عبر حسن استفادتها من التقنيات والعناصر، ولعل محلى حضور العناصر والأركان ونجاحها؛ يكمن أكثر ما يكمن في خصائص النص، هذه الخصائص التي تشكل معطى لمدى النجاح الذي حققه الكاتب في كتابة نصه[2].

بعد محاولات كثيرة للضبط تبين لي أن بناء القصة القصيرة جدا يتأسس على أربعة أركان رئيسية هي: القصصية – الجرأة – وحدة الفكر والموضوع – التكثيف. قد يبدو أن الركنين الرئيسيين هما القصصية والتكثيف، وهذا مما لا شك فيه، لكن ذلك لا يعني أن الجرأة والوحدة ليست أركانه، بل هي أركان؛ لكنها تالية للركنين الأولين... وهذه الأركان

1 – مجموعة من المؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1994م، ص 45.

2 – نفسه.

ليست أحجار صماء ثابتة لا تتحول، إن هذا الركن أو ذاك قد يخف وهجه في تلك القصة أو هذه؛ حتى يكاد أن يصير عنصرا، لكنه يبقى حاضر بطريقة ما، إيحاء أو مباشرة... لذا فإن محلى أهميته كامن في حياته النصية، إذ إن المسبقات لا يعول عليها كثيرة؛ إضافة إلى أن تواشج هذه العناصر ضروري، وغياب أحدها قد يساهم في خلخلة الآخر وإماتة كثير من توهجه.

القصصية: تحمل القصة القصيرة جدا في مصطلحها دلالة على القصصية، غير أن ذلك لا يعني أنها تأخذ كل ما في القصصية، بل هي تختار، تأخذ ما ينفعها وتترك ما يضرها، وما تأخذه تجري عليه عددا من التغييرات كفيلة ببعث هذا الركن من جديد بحيث يغدو ملائم لبنيتها وتبدي هي مرونة بحيث يمكنها أن تهضم هذا الركن ليكون في النهاية متسقا مع سواه[1]. إن القصصية تتبدى في مظاهر متعددة كالشخوص والحوار والأحداث المتتالية والتنامي... وهي ترفض ثبات هذه العناصر وإن حافظت على لبها وجوهرها، لكنها تقودها إلى التخلص من الاستطالات والجزئيات مركزة على روحها فقط، وتعطيها الكثير من الجدة والخصوصية فتنامي الأحداث مثلا يحضر حضوره واضح المعالم في القصص التي لا تتجاوز خمس عشرة كلمة، لكنها لا تأخذ كل جزء من أجزاء التنامي بكل تجلياته، بل يكفيها كلمة واحدة تشير إلى وقوع تقدم في الحدث وتطور، إنها ترصد لحظة التغيير، لحظة اشتعال الفتيل، ولا تعنى بالجزئيات من أبعاد وصفية ومسببات الحدث يقدم وهو في لحظة توثبه من حالة إلى حالة[2].

وهي تحتاج من هذا التوب إلى كلمة أو كلمات قليلات تحيل إلى مرجعية إيحائية لكنها أبدا لا تكترث إلا بما يهمها من التفصيلات، وهذا قادها إلى حوار قصير قد تحتاجه مكثف إلى أقصى حدود التكثيف يعطي من جهة، ويخفي من جهة أخرى.

1 – المرجع نفسه، ص 45 وما بعدها.

2 – سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 60.

شخوصها أيضا يقدمون وهم في لحظة فاعلة، تحول أو تغير، وهي ليست معنية بتقديم أوصاف مفصلة عن الشخوص إلا بقدر ما يخدم الإيحاء، وكثيرا ما تقبض على لحظة مصيرية في رؤيتهم وفكرهم وسلوكهم، وهذا قد يؤمن لها المحافظة على شيء من التوهج الذي يقودها الأثر وحياة أطول في ظل قصر كلماتها، إذا إن حكائيها لا تحمل أي دليل على أنها معنية برصد أحوال الشخوص كافة، بل تختار نقاط معينة.

أيضا لا تعني القصة القصيرة جدا كثيرا بتقديم الصراع مع خلفياته ومسبباته، بل معنية أكثر بتقديمه لحظة ذروة تصعيده، مع إشارات تلميحيه تحمل في طياتها الكوامن الباعثة لهذا التصعيد، وكيف وصلت الأمور إلى ما وصلت إليه. إن ما سبق يفرض كثيرا من الأمور التي تجعل للغتها كثيرا من الخصوصية، أيضا تجعل لمقدمتها وخاتمتها كثير من الاهتمام إضافة إلى أنها يمكن أن تكون أكثر فاعلية في ضوء تكاملها مع سواها[1].

وهذا كله يفرض حملا كبيرا على ظهر كاتبها عليه أن يتحمل تبعاته فهو يجمع خصال الصائغ المتمرس والفنان المبدع، تعن على ذهنه أشكال عديدة لكنه يختار شكلا واحدا يحوله إلى واقع، وتأكيدنا على مسألة الاختيار ضرورة ة أملتها القصص الكثيرة التي قرأناها خاصة أن كثيرة منها لم يكن مشغولا، ولا يحمل من القصة القصيرة جدا سوى الاسم؛ بمفهوم آخر طبعا... إن ما سبق يفترض عينا بصيرة، وملاحظة دقيقة، وفكر متوهجا يحسب الأمور جيدا، وبعد كل ذلك يحسن السبك مع المحافظة على لحظة التوهج مع ما يضاف إلى ذلك تكتيك وسواه...

الجرأة: أحد أسباب تعريف الجرأة بالجرأة هو قولها أشياء لم يستطع أن يقولها سواها، أي أن الجرأة تعني قض مضاجع أشياء لم يعتد الاقتراب منها، فهي تحمل تحديدا وخروجا عن مألوف، وهي أيضا كسر بطريقة ما لحلزنة، وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة. تحمل الجرأة في ثناياها غوص في أعماق الواقع، أمن لها معرفة كثير من الكوامن

1 - المرجع نفسه، ص 61.

ولم تبق عائمة على السطح[1].

والسؤال: ما هو الذي قالته القصة القصيرة جدا لتكون نصا جريئا؟ ثم لماذا منع الحديث عن هذا الكامن ليدخل في مرحلة الممنوع، ويصير وسم من يتحدث عنه **(جريئا)**؟ أيرتبط بالمعتقدات الفكرية أم الاجتماعية أم الدينية أم السياسية؟

لماذا منعت هذه المعتقدات الحديث عن تلك المقدسات؟ ثم لماذا يصير المقدس مقدسا؟ وما هو المقدس؟[2] أيمس الحديث عن تلك الموضوعات بنية وجود تلك المعتقدات والمستفيدين منها؟ ولماذا تخاف من أن يتحدث عنها الآخرون؟

تبدو كل الأسئلة السابقة معقولة، وسواها أيضا من مثل ما يخص التقوقع والحلزنة ومشروعيتهما. هذا الأمر يدعونا للحديث عما يسمى بالثالوث، وما يهمنا نحن هاهنا كون الحديث عنه جرأة، ولماذا يحرص الأدب على كسر ذلك الإناء الفخاري..؟ وما هي المتعة الكامنة في الاقتراب منه؟ ألأنه سر؟ والنفس تواقة للكشف والمعرفة[3].

إن الجرأة تحمل دعوة مبطنة لإعادة النظر بكثير مما اعتدنا عليه، حيث أنهكت كثير من الأمور ببلادة التكرار، والجرأة أيضا تحمل دفق تحديدي، ومشروع إعادة نظر لا يحمل تخريبا، بقدر ما يحمل إعادة مساءلة لكثير من البديهيات مما قد يكشف جوانب خفية كثيرة... والجرأة الكتابية تعني إبحار نحو عذارى الموضوعات والأفكار التي بقيت فترة طويلة مجهولة أو مهمشة لظروف ما... وهذا يبعث في القصة القصيرة جدا روحا ونفسا جديدا يرتبط بحزمة من الطرافة والجدة، مما يشكل إنجاز سجل لها ما كان له أن يتحقق لو بقيت تعوم على السطح، وبين العوم على وجه الماء والغوص في أعماقه فرق شاسع...

إن وجود الجرأة يفرض على القاص مهمة جديدة تجاه المتلقي تتمثل في قوله ما يحس به ذلك المتلقي، بل تحويل إحساساته إلى واقع ملموس ونص مكتوب يقبض عليه

1 – محمد جميل سلطان: فن القصة والمقامة، ص 33.

2 – نفسه.

3 – المرجع نفسه، ص 34.

بالكلمات وبذلك تكبر مهمة الأديب ليصير النص استشرافا للمستقبل، وكشف خفايا الواقع وتنبؤ بالقادم من الأحداث... إنها بذلك تصبح سابقة لزمانها، وتحول الكوامن إلى محسوسات موجودة بالفعل عبر طرقها الفنية؛ لأن أي تلميح إلى تلك الكوامن هو كاشف لخصائصها منبه إليها إذ قد لا يتاح للنص؛ الأسباب رقابية الحديث المفصل، وحسب القاص التلميح وإن أتيح حديث مفصل، وشرح وتوثيق وإسهاب، فمكانه بالتأكيد ليس في القصة القصيرة جدا؛ حيث لا يدخل في دائرة اهتمامها، هذه الدائرة التي تتسع لتحريض الكوامن، وتحريكها، والتنبيه إليها.

أما أثر الجرأة على الشكل فهو أثر عظيم إنها تماما تمثل المقولة النظرية، وتحولها إلى إنجاز واقع يمكن أن نقبض عليه بعيوننا وعقولنا، ألا وهي (المضمون الذي يخلق شكله) فالجرأة بكسرها للمألوف، وبكونها إعادة نظر في كثير من المكرورات، تبتكر طرقها الفنية وتقنياتها الخاصة بها، لتوصل رسالتها التي تريدها، ويقودها ذلك بالضرورة إلى التكثيف وتقنياته من رمز وتناص وانزياح، ومن ثمة تقديم نص له كثير من الخصوصية الإيحائية مع خصب دلالي وأثر عميق.

هـ) وحدة الفكر والموضوع:

ليس المقصود خلف العنوان السابق أن تسيطر فكرة واحدة على القصة القصيرة جدا، بل المعني بذلك أن تتوحد الأفكار لتأدية المعنى المراد، وقد يؤدي هذا بالضرورة إلى وحدة موضوعاتية حادثاتية، بحيث تتواشج مجموعة الأفكار مع مجموعة الحوادث التعميق المراد... وتلك الوحدة تبدو جد ملائمة للقصة القصيرة جدا ومنسجمة مع روحها غير الميالة للأشياء الفضفاضة، ووعي الكاتب بضرورة تلك الوحدة يجعله يحذف كل الاستطالات التي لا تخدم، بل قد يقدم فكرة على أخرى، ويحذف هذه أو تلك؛ الأن ثمة فكرة أخرى تخدم المعنى المراد أكثر[1].

---

1 – جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، دمشق 1997م، ص 22.

ولعل هذا ينسجم مع طبيعة التفكير البشري بثوبه الصحيح حيث تتوحد الأفكار، وتتواشج لتأدية المراد متخلصة من أي تناقض قد يطرأ... هنا فالوحدة علامة وعي بأهمية الفكرة والحادثة وهي وحدة من عضوية للقصة وتتميز هذه تلك مما يقود إلى كثير من التكثيف؛ إذ يولد هذا الوعي حالة نقدية تتلبس الكاتب دائما[1].

وتجعله أقدر على صون قصته من المزالق التي قد تحدث في حالة التسامح الوفير مع ما يجود به فكره... وهذا أيضا يقود إلى قرب أكثر من روح القاص التواقة للتوحد، وتقديم المراد بأقصر الطرق عبر عجنه مع المتعة، وذلك بالطرق الفنية المعروفة...

وهذا التوحد وتعميق المعنى عبر مجموعة الأفكار والحوادث الموجودة في القصة يجرها إلى أثر أكبر في النفس؛ إذ تتواشج هذه الأفكار كل بحسب أهميتها وما تحتويه من دفقات نفسية واجتماعية وفكرية، تتواشج لتدغدغ الجوانب الكامنة أولا، ثم تتسرب شيئا فشيئا عبر التوالي المتحد لتغوص في أعماق الروح فتورثها تأثيرا وتحريضا وربما تغييرا، في حين أن التناقض وعدم التوحد يميت بعضه بعضا، إذ ما إن تترك هذه الفكرة بصمتها في جدران النفس حتى تأتي فكرة أخرى لا تنسجم مع الأولى، أو ليست من المعمار الفكري وتشظي ما فعلته الأولى وتضيع جهود هذه في جهود تلك، ويقودنا ذلك إلى التشتت الذي لا يترك سوى الضياع، وبين الضياع والحفر في أعماق النفس أشياء كثيرة، أيضا توحد الأفكار وتضامنها وتكافلها، يجعلها قادرة على الهمس، بل يجعل الهمس تحديا[2].

إذ إن تواشج الهمسات المتعددة أبلغ من صراخ مشتت، هذا إضافة إلى نجاعة الهمس كفعل إيحائي، وعدم جدوى المباشرة كفعل وعظي، ولعل من الوضوح بمكان أن النفس بطبيعتها ميالة لسماع الهمس والتأثر بالإيحاء أكثر من تأثرها بالصراخ والمباشرة.

ولا يمكن لوحدة الموضوع والفكر في القصة أن تكون ناجعة وناجحة إن لم تكن ثمرة

---

1 – نفسه.

2 – المرجع السابق، ص 23.

يانعة من ثمرات القناعة بجدواها، هذه القناعة التي تتحول إلى وحدة فعل يقوم بتجسيدها على أرض الواقع، ويبعث على البحث عن وسائل أكثر جدوى للتأثير والحفر في أعماق الروح[1]. والقناعة قائدة حتما لحسن التصرف والشجاعة، هذه الشجاعة التي يبدو من الضروري أن تظهر عبر حذف الاستطالات التي لا تخدم القص، وما يطرأ من ثمة على ذهن القاص من أمور يظن أن إثباتها ضروري.

وقد يقنع نفسه أنها متلائمة مع روح القص تحت وطأة عاطفة محبته لطرافة الفكرة أو لجدتها حين عنت على ذهنه... وقد تكون الفكرة كذلك لكن يبدو في غير تلك القصة، وقد تخدم هذه الفكرة قصته عبر حذفها أكثر من خدمتها عبر بقائها، على ما في الحذف من صعوبة إلا يقدر عليها إلا كل قاص شجاع[2].

يبدو مما سبق أن الأمور تصب بطريقة ما في أيكة التكثيف وواحته الجميلة وهذا العمري مما يجعل للتكثيف خصوصية كبيرة كمصطلح وكمفهوم يتحمل الكثير من التأويل والدلالة بحيث لا يمكن إلا أن يكون كذلك...

التكثيف: آثرت استعمال مصطلح التكثيف بدلا من الاقتصاد اللغوي لأننا في حومة نقد أدبي يتطلب استعمال مصطلحات غنية، ولأننا أمام نص جديد معني بخلق مصطلحاته أو إعطاء المصطلحات السابقة المفاهيم التي تخدمه، ولأن هذا المصطلح يحمل دلالة لا تتوفر في الاقتصاد اللغوي الذي يحيل إلى حقل اللغة في حين أن التكثيف يمتد ويستطيل، ليكون تكثيفا في الحدث والموضوع والفكرة إضافة إلى اللغة[3].

ويشكل التكثيف علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جدا فهي قصيرة جدا في كل شيء، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل، وتطلب تكثيف

---

1 – نفسه.

2 – نفسه.

3 – محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1996م، ص 55.

يحمل في اسمه دلالات هامة يمكننا أن ندلف من خلالها إلى طبيعة القصة القصيرة جدا خاصة أن المصطلح جاء في الأساس من علم النفس إلى ميدان النقد إذ قد يرادفه التبئير. والقصة القصيرة جدا هي وسيلة لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف.

إن التكثيف يفترض بحضوره عددا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة، أيضا على مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق إضافة إلى ما يتطلبه من رفض للشرح والسببية والتعليل، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث دون أن يعي ذلك إغماض أو نحوا مما نحاه الشعر في بعض تجلياته، فالمحافظة على قصصية الجملة هي أهم مهام التكثيف... أيضا المحافظة على متانة البناء دون تضييع المقولة... مع ما يفرضه من حذف للروابط، والاستفادة من الضمائر، والاقتصاد في الوصف، وهذا كله يتطلب تعاملا خاصة مع اللغة وبعثا للمحفزات واستثمار لكل شيء حتى منتهاه... الموضوع يدخل ضمن مهام التكثيف، والفكر الذي يقوله النص أيضا، والشكل الذي تتبلور من خلاله تلك الأمور... إذ لابد للقاص من الاستفادة من كل الإمكانيات.

إن عليه أن يستفيد من حضور الحيوانات، ويعطيها أبعادها التي تستحق، ويرمز الأمور، ويبعث الرموز الميتة عبر منحها كثيرة من الخصب والتجدد، ويمكن له أن يؤنسن الجوامد، ويزيح بعض الأمور عما اعتادت عليه[1].

وفي اللغة له وقفة خاصة مع الصورة والجملة والمفردة والتركيب والروابط، ومن ثمة مطلوب منه في كل ما سبق أن يبقي على الروح والتوهج، أمامه عددا كبيرا من العناصر الفنية مطلوب منه أن يسبكها في لوحة جميلة ذات أثر كبير، فالألوان يمكن أن يحصل عليها كل شخص، لكن أشخاصا قلائل الذين صنعوا من هذه الألوان لوحات خالدة... إن

---

1 - المرجع نفسه، ص 56.

كل ركن وعنصر وتقنية عليه أن يزداد بهاء ونضارة وخصبا عبر تواجه مع سواه في نص القصة القصيرة جدا، وهو قد يتخلى عن كثير من سماته من أجل إبراز الآخر، طالما أن الآخر يمكن له أن يترك أثرا متميزا على بنية النص بعامة... إذا ليس التكثيف اقتصادا لغويا فقط، بل إن التكثيف هو الطين الذي يمسك مداميك البناء مثلما كان قبل ذلك العنصر الأبرز في تشكيل كل مدماك، وكان قبل ذلك العنصر الأهم أيضا في بناء كل قطعة من ذلك البناء في لحظة تشكلها[1].

فهو دعوة لاستثمار كل شيء بطاقاته المختلفة، أيضا هو بحلى العناصر ومرآتها التي تزيدها خصبا وبعدا، وهو يؤدي إلى بناء متماسك يصير حذف الكلمة فيه مشكلة ويقود فيما لو أحسن استعماله إلى إيقاع لاهث سريع يثير كثيرا من الإعجاب بالنص القصصي.

رابعا – عناصر وخصائص القصة القصيرة جدا:

يفترض التحقق والتشكل السليم للأركان ومن ثمة نص القصة القصيرة جدا عددا من التقنيات لها أثر كبير في تكون الأركان وتبلورها، واستعمال مصطلح التقنية يحمل في أثنائه إشارة إلى التكنيك، مع تكامل الغاية والوسيلة، إضافة إلى أن المصطلح يعني وعيا من القاص بالمادة ومميزاتها، وتحولها من مادة خام إلى تقنية اكتسبت الكثير من الخصوصية بحضورها وصارت تحمل فن ووعيا ودلالة خاصة بها، وهي ليست وصفة سحرية يكتسب النص من خلالها أدبيته؛ بل هي عنصر مكون في الركن وعامل مثلما مانح له هي عنصر قائم بذاته يساهم كثيرا في بناء النص[2].

وهي أيضا تحتمل كثيرا من المرونة بحيث يمكن لها أن تمتد، أو تتقلص بحسب السياق الذي ترد فيه ويمكن أن تتحول بعض التقنيات إلى أركان... وهي قبل كل ما سبق أو بعده محفز للدال والمدلول، وباعث للحياة في أرجاء النص المختلفة.

1 – نفسه.

2 – فرانك كرمود: الإحساس بالنهاية (دراسات في نظرية القصة)، ترجمة عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد 1979م، ص 88.

إضافة إلى أنها تسهم إسهاما منقطع النظير في تشكيل خصائص النص ومنحه المزيد من العمق والجدة والابتكار والإدهاش... وكل ما سبق يجعل لها أهمية خاصة ويدعو الضرورة التعرف إليها في بنيتها وتشكلها خشية أن تصير عبئا حين تكون متكلفة يصير ناشرة عن روح النص وإيقاعه.

وتوقفنا عند بعض التقنيات لا يعني أن استعمالها في كل نص ضرورة ملحة، هذا ربما ينطبق على الركن، أما التقنية فمنوط وجودها بالحاجة إليها من جهة وبإمكانية مساهمتها من جهة ثانية وبكيفية استعمالها من جهة ثالثة... أيضا ينبغي التأكيد على أن ثمة تقنيات أخرى، لم يكن لها ذلك الحضور الكافي لنتوقف عندها، ورما نصوص قادمات الأيام تستفيد منها أكثر، ويمكن أيضا أن تتكشف وتتلامح تقنيات أخرى عندها للحديث وجه آخر... ميزة هذه التقنيات أنها ليست وليدة شكل فقط أو مضمون، بل هي ثمرة يانعة للمضمون الذي يخلق شكله، ومن ثمة فهي محلى النص في داله ومدلوله، ويتواشج داله كلاهما خلالها دون أن يحاول أحدهما تعويم الآخر أو الإساءة إليه أو تقزيمه... وتعاملنا معها يعني دوما قصدية في الاستعمال النصي إذ لا يمكن أن نتوقف عند تقنيات استعملت عبثا، ومن المهم التأكيد على أنها قد تتداخل فيما بينها، أو تتواشج، أو تضمر إحداها لخدمة أخرى وتدخل في تضاعيفها، وهي إضافة إلى ما سبق لا يمكن للنص التخلي عنها، يمكن التخلي عن بعضها ليتم التركيز على سواها، لكن وجودها ضرورة كبرى[1].

خصوصية اللغة والاقتصاد: بما أن اللغة فكر وتعبير فإن لها كثيرة من الخصوصية في القصة القصيرة جدا، تقترب هذه الخصوصية من خصوصيتها الشعرية فيما لو أحسن التعامل معها. إنها معنية تماما بالبحث عن كلام جديد يمكن أن يعبر عن هذا الأدب الجديد؛ والموضوع والمضمون والشكل الجديد[2].

---

1 – فرانك كرمود: المرجع السابق، ص 88–90، بتصرف.

2 – سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت 1991م، ص 29.

وبما أن اللغة مفهوم بحد، والكلام هو التحقق الفعلي للغة، فإن الكلام له كثير من الخصوصية في القصة القصيرة جدا حيث يعول عليها كثيرة، ويفترض ذلك تسخير لإمكاناتها وهذا يتطلب تأني شديد في التعامل مع المفردة والجملة والتركيب، والحرص على خلق لغة خاصة وابتكار يلائم هذا الأدب الجديد... إضافة إلى معرفة في أسرار اللغة من حيث الحذف والتقديم والتأخير وإمكانيات الفعل والاسم، والأسلوب الإنشائي والخبري؛ مع تسخير إمكانيات الروابط والبحث في دقتها وخصوصيتها، وهذا يمكن له أن يتواشج مع استعمال متميز للضمائر سواء كان بتغييرها وتبديلها، أو التناوب بينها مع ما تضفيه هذه العملية من حيوية ودينامية على النص(1).

والمهم في كل ما سبق المقدرة على الاستفادة من هذا التنويع في التكثيف الموحي أحد أعمدة القصة القصيرة جدا، من وجهة أخرى إن خصوصية لغة القصة القصيرة جدا تتطلب بالتأكيد انبثاق للصورة ومن ثمة الانزياح اللغوي المؤدي إلى كثير من الخصب الإيحائي... وكل تلك العوامل تتكامل بالضرورة وبالفعل مع العناصر للوصول إلى الحالة التكثيفية، من لجوء للتضاد وللكلمات التي تحمل مزيدا من الرمز مثل المفردات الساخرة ذات الأثر الإيجابي. إذا ليست اللغة هاهنا ناقلة للحدث؛ بقدر ما هي لغة بانية للحدث ولعناصره وموحية ومعبرة توحي أكثر مما تقول.

ومما تحسن الإشارة إليه هنا هو أن الاستفادة القصوى من الإمكانيات اللغوية لا يعني أبدا تحويلها إلى لغة شعرية بحجة الإيحاء أو لغة مبهمة إغماضية، على الرغم وكل المتطلبات تبقي قصصية الجملة وسرديتها هي الأبرز، وهذا يتطلب شغلا كثيرا... خاصة أن الاقتصاد اللغوي هو معطى من معطيات التكثيف، وهذا الاقتصاد خلخلة للبناء وإنما تسخير للعناصر جميعها وتكاتف هذا الاقتصاد مع سواه العناصر الأخرى(2).

---

1 - ينظر، المرجع السابق، ص 29-31.

2 - نفسه.

أ) الانزياح:

تقنية أساسية من تقنيات الكتابة الفنية بعامة والقصة القصيرة جدا بخاصة، وقد خلق بحضوره عددا من الهموم تخص درجته ونوعيته وحدوده... وأعتقد أن الانزياح يتحمل بعد آخر غير البعد اللغوي الذي تحدث عنه كثيرة، ألا وهو الانزياح الفكري والموضوعاتي[1].

أما الانزياح اللغوي فهو أمر لابد منه لإثراء الدلالة، وإكسابها مزيدا من الخصب والغني ذلك أنه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تعبيراتها المعتادة، فمثله كمثل أي تقنية له خصوصيته وغناه وخصبه، مثلما له همومه غير أن همومه لا تساوي ما يمنحه للنص، وما يؤدي إليه من حيوية وخصوصية... من وجهة أخرى الانزياح تقنية تكثيفية لا غنى للقصة القصيرة جدا عنها، ولئن كان الحديث عنه قد يخصه بالشعر، إلا أنه يمكن الاستفادة منه في القصة القصيرة جدا أيضا والانزياح الذي نقصده في كل الحالات لا يصل إلى حدود انغلاق الدلالة على نفسها[2].

أما الانزياح الفكري والموضوعاتي؛ فهو الخروج عن مألوف العادات والتقاليد، والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية، وبحضور الانزياح تحضر أمور كثيرة منها التوتر والصراع وسواهما مع حركة وديناميةة في النص... هو قد يقود النص إلى شيء من الفوضى بداية، لكنها فوضى تسعى للانتظام، وتصل إليه، لكنه انتظام جديد متميز سرعان ما يأتي أكله علي عموم النص، وبذلك نصل إلى أن الانزياح ضرورة هامة النص القصة القصيرة جدا، على ألا يصل في شكله اللغوي إلى فقدان القصصية[3].

وبما أن مقاربته لفن القص أمر لا يخلو من جدة فإن كثيرا من الهموم ستعتبره، منها ما يخص مفهومه، وحدوده، بل وضرورته...

---

1 – وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معد، دمشق 1996م، ص 102.

2 – المرجع نفسه.

3 – المرجع نفسه، ص 103.

المفارقة: هي بصورة ما معطى، نتيجة، لتوفر بعض الأمور؛ مثل التضاد والثنائيات اللغوية، المفارقة خلاصة موازنة، ومقارنة بين حالتين يقدمهما الكاتب من تضاد واختلاف يلفتان النظر، وليس بالضرورة أن يكون ذلك معلنا بل يمكن أن يستشف من النص[1].

وهذه الثنائيات في صورة ما معطى لغوي، حمل دلالات في الموقف، والمضمون، لذا فإن هذه الثنائيات قد تضحكنا من جهة، لكنها تنغرز في جدران أرواحنا تحريضا من جهة أخرى. المفارقة تزيد إحساسنا بالأمر، إنها تساهم في تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى من الطريقة المباشرة، وبما أنها خلاصة ومعطى فإنها تتكئ على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها ولا يمكن إدراكها تماما إلا من خلال النصوص فهي تختفي كلما اقترب المرء منها. إذا فهي تقنية ناتجة عن عناصر، لكنها أيضا تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التقنيات (بأسلوبها الخاص) في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية وهي بتعبير دي. سي. ميويك "فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي"[2].

التناص: يشكل التناص أحد أهم التقنيات القصصية القصيرة جدا، إذ بما يمتلكه هذا العنصر من إمكانيات يتيح للقاص حرية في الحركة والقول لا يتاحان له تماما خارج التناص، لذا فإننا نجد عددا كبيرا من نصوص القصة القصيرة جدا تلجأ للتناص بل وتبى عليه... ويجعل التناص من النص حمالة دلالات تمور بالمعاني والأفكار، وهو بصورته الحسنة أحد أهم عوامل أدبية النص القصصي[3].

وكي يكون التناص أدبيا متميزا فإن ذلك يتطلب مزيدا من الاختيار والاهتمام وحسن التوظيف... لكن هذا لا يعني أنه لم يتلبس مرات كثيرة بلبوس إساءة الاستعمال، وهو يمكن

1 - محمد أحمد أنقار: المفارقة في القصة القصيرة جدا، مجلة مدارات، المجلد1، ع3، 2019، تبسة، الجزائر، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، ص 118.

2 - المرجع نفسه.

3 - حسين قحام: التناص، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد 12، 2015، ص 56.

القاص من قول ما يريد بكلمات قليلات تحيل إلى خارج النص وغالبا ما يكون هذا الخارج النصي من مكونات الذاكرة والفكر الشخصي[1].

وللتناص أنماط وآليات وجماليات ترتبط أكثر ما ترتبط بطريقة الاستعمال والنص المعطى أيضا انفتاح ووعي، انفتاح للدلالة إلى خارج النص، إلى الآخر ليس للوصول إلى الآخر. بل لبعثه وصنع علاقة وشائجية بين الغائب والحاضر، لذا فإنه، بصورة ما تقنية ثقافية تعول كثيرا على متلقيها عبر تفتيح مداركه إلى عدد من الأمور وحثه على قراءتها مجددا... فهو فعالية مثلثة الفوائد على النص الحالي إغناء وخصب، والنص القديم لفت انتباه وبعث حياة، وعلى المتلقي فعل معرفي وحث على القراءة... وهو أيضا كما قلت معطى تكثيفي للنص، يساهم في تكثيفه، ومنحه الكثير من الخصب والإيحاء ما كانا ليتاح له خارج التناص... ومع التناص تزداد أهمية النص ويصير، فعلا حاثا باعثا[2].

مثلما يكون سوء استعماله إساءه وضرر للنص وعامل تنفير... أيضا للتناص وجوه أخرى يثيرها، وله أمور تخصه كقضية نقدية... ويغدو أحيانا عامل حفاظ على بعض الأمور خاصة ما يتعلق بالموروث الشعبي الشفوي الذي يلفت الانتباه ويعلق بالبيئة.

وما يهمنا فيه – ونحن في هذا الموضع – هو كيفية الاستفادة منه كتقنية تساهم في إعطاء القصة القصيرة جدا مزيدا من الخصوصية بكونه تكثيف وإحياء وخصب وتفاعلا.

الترميز: ثمة تساؤل لابد منه هو: هل الترميز تقنية أم معطى (خصيصة)؟ أعتقد أن الترميز معطى وتقنية وهذا المعطى يستعمل عددا من الأدوات لتحقيقه، لعل التناص بصورة ما وبمفهوم ما أحدها، أيضا لجوؤه إلى الحيوانات، إضافة إلى الأنسنة، حتى الانزياح في بعض صوره تقنية، إذا كما في بعض التقنيات الأخرى يتواشج المعطي بالتقنية[3].

1 – المرجع نفسه، ص 57.

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص 57–58.

3 – سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت 1976م، ص 77.

إن الترميز كما هو معروف خدين الأدب، إذ إن الأدب يعرف من جملة ما يعرف أنه استعمال اللغة بطريقة رمزية؛ والكلمات في أساسها رموز لمعان؛ لكن ما يميز القصة القصيرة جدا أنها تحاول أن تخلق رموزها الخاصة بها واستغلال المرموزات السابقة إلى منتهاها، وهذا يفرض عليها كثيرا من المهام؛ أن تتمهل في الاختيار المرموزاتي، تختار أغناها وأكثرها ملاءمة أيضا التنبه إلى مدى انسجام المرموزات مع بعضها ومع سياق المقولة المرادة[1].

ويمكن لها أن تترك عددا من المفاتيح في النص تسمح لمتلقيه بفك شيفرات الرمز وبذلك تؤمن لذاتها تواصلا مع متلقيها هو روحها الذي تتنفس من خلالها، وكي لا تقع في الإغماض، على ألا يبالغ في عدد تلك المفاتيح وتصير المفاتيح أكثر من المرموزات، وبذلك تتغلب المباشرة على الرمز مما يؤدي إلى فقدان النص كثيرا من أدبيته وجماليته وهذا بالتأكيد لا تريده هي ولا كتابها...

الأنسنة: تقنية أقرب منها للتكثيف والجرأة إلى سواها، وهي بصورة ما خصيصة لغوية رمزية. إنها نقطة صارت اليوم تفرض نفسها من أجل الوصول لقراءة سليمة للنص الأدبي... هي تعني من جملة ما تعني إعطاء الأشياء الجامدة والحيوانات صفات إنسانية؛ كأن تتحادث هذه الأشياء، وتتحاور وتحكي إلى الآخر؛ وهي سلاح خطير، كثيرا ما وقع مستخدموه في خضم المباشرة والتعليمية، تحت ضغط الرسالة والمقولة... فالتعامل معها لا يخلو من كثير من الحساسية، تفرضها بنية القصة القصيرة جد من وجهة فنية[2].

والسؤال الذي يرمي بنفسه أمامنا هو: لماذا تؤنسن الشيء؟ وكيف لنا أن نستفيد من إمكانيات الشيء المؤنسن؟ وهي أيضا خطوة للجدة، وربما للطرافة، ومن ثم بعث شيء من الحياة فيها؟ أيضا يمكن أن نجعل حوارها قريبا مما يؤثر فيها؟ لا أن نجعل القاص هو الذي

1 – نفسه.

2 – حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991م، ص 48.

يقول بصوته الوحيد، إذا لابد من تبسيط الأمور المحافظة على عمقها رغم صعوبته، لكنه ممكن بكثير من الشغل[1].

أيضا موازنة هذه التقنية بسواها؟ هل تكون الأنسنة يجعل (شخص): الشيء الجامد أو الحيوان له ما للشخص؟ أم يأخذ بعض الصفات؟ هل يمكن أن يقوم عليها القص؟ أم هي جزء في جزء! كل تلك الأسئلة تضع الأسنة على منصة التشريح وضرورة الوعي بها والتعرف إليها جيدا؛ كي لا تصير عبئا على النص ووسيلة تعليمية مباشرة، وقد ظنها كثيرون حلا سحريا فصاروا يحملونها ما تحتمل وما لا تحتمل، فأضاعوا معظم جمالياتها وخصوصياتها.

الحيوان: تقنية قصصية، وسيلة من وسائل الرمز؛ قد يستعمل بصورته الكاملة، وقد تؤخذ منه بعض الصفات، وبعامة اتخذت الحيوانات المعروفة رموزا منذ القديم، وصارت مكرورة... ولعل تقديم حيوانات جديدة أو إلباسها ثوبا مختلفا قد يكون أجدى وأنفع للنص القصصي... وقد تؤنسن هذه الحيوانات أيضا وتقول ما لا يقوله غيرها، وقد تعرض قصصه لتكون عبرة يمكن لنا أن نتعلم منها حين موازنتها بما يجري على أرض الواقع[2].

قد يتم استعمال بعض الحيوانات الغريبة، ويمكن أن تؤخذ بشكل رمزي إيحائي من حيث تألفها مع الزمان والمكان، وكثير من الحيوانات صارت رموزها معروفة مكرورة بحيث إن استعمالها لا يضفي كبير خصب على النص فقد ماتت رمزيتها بزوال المفاجأة والإدهاش وهذا يتطلب إعادة نظر في كثير من الأمور... ويمكن أن تكون الحيوانات أحد العناصر التي تبنى عليها القصة أو هو الأساس وثمة محاولة عند بعض القاصين لربط طباع الحيوانات مع الناس... وإظهار كيفية تحول الناس من خلال الموازنة مع الحيوانات... ولعل استعمال الحيوان يدخل في حقل التكثيف في بعض صوره واللجوء إليه يشير إلى حالة قمعية

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص 48-50.

2 - www.dspaceuniversite.com

ويشي بشيء من الاغتراب، وتفريغ الشحنات وقد لا تبقى صورته هي، بل يمكن أن يكون ذلك بإضفاء قدرات خارقة عليه؛ كفيلة ببعثه من جديد... إذ يتم تقديمه بطريقة موحية بدلا من الطريقة التقليدية المكرورة[1].

ولعل استعمال الحيوان كتقنية وكي لا يصير كاللفظة العادية يحتاج إلى كثير من الشغل الفني الذي يمكن أن يعيد له وهجه الذي خفت بكثرة الاستعمال.

السخرية: تقنية ومعطى ونتيجة أدوات متعددة منها المفارقة، وأحيانا المبالغة في تصوير الشيء، إضافة إلى زاوية الرؤية والنظر إلى هذا الموضوع أو ذاك. لماذا السخرية؟ السخرية بما أنها اختلاف وجدة، ومحاولة إعادة النظر للأشياء بصورة مختلفة، أيضا يمكن أن تضفي السخرية على بعض الأشياء كثيرة من المبالغة، هذه المبالغة التي لا تراد لذاتها بل لتلفت الانتباه ولتميزها عن سواها، وأحيانا تصور الأمور بشكل ظاهره الضحك، وباطنه النقد والتنبيه... وهي ملائمة للقصة القصيرة جدا لأنها غالبا ما تنشغل بالجزئيات، والجزئيات كثيرا ما تكون هما من هموم القصة القصيرة جدا، ويتبدى ذلك من السخرية المبنية على اختلاف الموقف، وتحمل في أنحائها كثيرا من النقد فقد تقول الشيء وتريد ضده، وهذا يرتبط إلى حد كبير بالسياق، وتوظيف كل شيء خاصة الحوار[2].

أيضا السخرية تتطلب مواكبة لجديد المجتمع، وهذا يربطها بالجرأة، فلكي نسخر يجب أن يكون هناك موضوع حيوي نسخر منه كل بطريقته، ويتم تقديمه للمتلقين، والقاص بذلك ينبه إلى هذا الموضوع أو ذاك وإلى خطورته ربما بطريقة إضحاكية لكن الهدف بالتأكيد ليس الإضحاك. وقد يعتمد على التأكيد ألا علاقة لما يقول بالواقع لكن هدفه صميم الواقع، والسخرية جرأة على الواقع وأحيانا تعبر عن عدم التطابق بين المأمول والواقع، وقد تنتج عن تباين الأساليب والرؤى، وأحيانا يكون الشغل على الشخصية فقد تأخذ بعض الحالات الغريبة

---

1 – المرجع السابق.

2 – نفسه.

التي تجعلها أكثر اقتراب من الواقع.

البداية والقفلة: إن لبداية القصة القصيرة جدا وقفلتها خصوصية كبيرة؛ تتبع هذه الخصوصية من دورهما، إن الدور المنوط بهما كبير، فالبداية افتتاح للنص؛ واللبنة الأولى في المعمار، ولابد لهذه اللبنة أن تكون جاذية للمتلقي، وموظفة بحيث تخدم عموم القصة، وهذا يتطلب خصوصية في انتقاء المفردة أو الجملة لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة، خاصة أنه غير مطلوب منها أن تصف أو تقدم مقدمات طويلة أو قصيرة، إن بعض المطلوب منها يتمثل في الإمساك بالمتلقي وشده، ويمكن لهذه البداية أن تكتسب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة؛ فالمطلوب منهما معا أن يفتحا كثيرا من الأبواب المغلقة؛ إذ لكل نص بداية وقفلة، لكن هاهنا يتصفان بشيء من السحر والجاذبية حيث تساهم القفلة مساهمة أكيدة في تحقيق الإدهاش الناتج عن إتمام المفارقة أو المفاجأة.

ويفترض أن القصة القصيرة جدا لا تعبأ بنهاية تقدم أشيائها وتلخص القصة، بل هي خاتمة مفتاحية، أعني بها تختم أحداث القصة ظاهريا لتفتح باب التحليل والتأويل والمساءلة، فهي دافع للسؤال، ومضيف لمداليل جديدة، مثلما هي واخزة، محيرة، بركة وليست سكونية، وهذا يجعل التعامل معها ومع البداية تعاملا لا يخلو من صعوبة، ويحتاج لشغل كثير بحيث تصيران تقنية لها كبير أثر، وكثير خصوصية[1].

أخيرا؛ إننا ندرك تماما أن ثمة تقنيات وعناصر أخرى قد ظهرت في هذا النص أو ذاك لكن حضورها لم يشكل ظاهرة بعد، ويمكن أن تتلامح سماتها مستقبلا عندها يغدو الحديث ضرورة ملحة.

ب) خصائص القصة القصيرة جدا:

على الرغم من إيماننا بصعوبة القبض على كثير من خصائص القصة القصيرة جدا وعوامل أدبيتها، إلا أننا سنحاول تحديد بعض تلك الخصائص، منها ما توفر فيما كتب من

1 – سليمان الشطي: المرجع السابق، ص 28.

نصوص، ومنها ما نأمل أن نراه في نصوص قادمة، وذلك ليس بصعب على كتابها، ولعله من المفيد التأكيد على أن خصائصها لا تخرج عن استعمال متميز لما سبق من تقنيات وأركان وعناصر، فهي نتائج وخلاصة وهوية نابعة من التلاقح والتواشج والتكاتف بين ما سبق[1]. هي ليست خلاصة لما سبق معنى اختصار بقدر ما هي إعادة تشكيل وبحث؟ وبطريقة أخرى، ومن زاوية رؤية أخرى كنتيجة من النتائج، ولدي بحثي الطويل في هذه الموضوعة أدركت صدق مقولة قرأتها ذات يوم تتمثل بالكلمات التالية (روح القصة كالعصفور إن حاولت أن تقبض عليه وتحدده؛ فإنك قد تزهق روحه).

وقد حاولنا أن نقسم هذه الملامح على ما في ذلك من صعوبة، وهذا التقسيم لا يعني الفصل بقدر ما يعني محاولة التحديد، فهي كل متكامل، وقد تبدو المبالغة وتحميل الأمور أكثر مما تحتمل أمر غير مشجع. تثير خصيصة الطرافة جملة من الاستفسارات تتعلق بالباث والنص والمتلقي، إذ قد يكون هذا الموضوع طريفا عند ذلك المتلقي، وعاديا عند متلق آخر، وهذا يجر بدوره للحديث عن مفهوم الجدة والابتكار، كيف يكون الموضوع جديدا مبتكرا؟ وماذا يتطلب ذلك الكاتب؟[2].

وهل الجدة تقترن بالخيال أكثر أم بالواقع الموار أم أنها ثمرة طيبة لحوار واقع موار متلاقح مع خيال خصب؟ بعد ذلك نهضت أسئلة الأسلوب، التقنية، وطريقة العرض، إذ قد نسمع حكاية واحدة من شخصين، لكن مع أحدهما أحسسنا أن الأمر طريف ومع الآخر أحسسنا أنه عادي؟ وبما أن الطرافة عامل جاذب للنص؟ فهل ستؤثر في المتلقي وتنفذ إلى أعماقه التقنع وتغير... وهل بالضرورة أن تكون الطرافة مرتبطة بالفكرة المتميزة؟ ألا نسمع نكات كثيرة، طريفة، تضحكنا، لكنها تدخل من هذه الأذن لتخرج من الأذن الأخرى؟ هذا إن دخلت الأذن؟ هل الطرافة هي التي جعلت كثيرين يشبهونها بالنكتة؟ هل فاتهم أن يفرقوا بين

---

1 – حافظ صبري: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد 2، 1986م، ص 12.

2 – المرجع نفسه.

عناصر هذه وتلك؟ أم أن طرافة بعض القصص القصيرة جدا سلبت عقولهم ونسوا الفرق في الأركان والمقولة والتقنيات... هل تؤدي طرافة الموضوع أو الفكرة إلى اقتناص ابتسامتنا؟ تبدو كل تلك الأسئلة مشروعة، وتحتاج للكثير التأني حين الإجابة عنها ثم ألا تفرض هذه الأسئلة شيئا من التمهل في اختيار زاوية الرؤية لالتقاط الفكرة أو الموضوع، وذلك عبر جانبه الطريف لتوصيل بعده المأساوي... والسؤال الأخير:ما مدى توفر الطرافة في القصة القصيرة جدا وما دورها في تقبلها لدى المتلقي؟(1).

من هنا يتولد لدينا الإدهاش الذي يبدو نتيجة طبيعية لمفاجأة ولدت دهشة، وكان الإدهاش ثمرتها، كيف يمكن أن ندهش المتلقي؟ هل بالجديد وحده؟ أم يمكن القبض على الحدث في لحظة توهجه وزهوه؟ هل الإدهاش نتيجة طبيعية للكشف الذي يقدمه نص القصة القصيرة جدا؟ وما مدى ارتباط الإدهاش بالخاتمة؟ وهل يمكن أن يكون نتيجة طبيعية للمفارقة؟

يبدو الإدهاش محصول النص بكامله، ولئن ممول عليه في القصة القصيرة بحيث يأتي في آخر القصة لينير أجزاءها السابقة، ويمنحها دلالات جديدة؛ فإن نص القصة القصيرة جدا بصورة ما نص مدهش بكليته، بجمله، بصوره، بانزياحه، بفكرته؛ لذلك قد يترك متلقيه في حيرة، لأنه إنارة لواقع لم تتلامح معالمه بعد، واستشراف المستقبل غير واضح، وغوص في أعماق ماض وكشف الكثير من ملابساته، حيث تتواشج كل تلك الأزمنة، وهي التي لم تنفصل أساس؛ لتكون مجهر لقراءة الواقع، من هنا فإن تشبيه القصة القصيرة جدا بالجراحة المجهرية للحاضر والمستقبل قد يكون معقولا ومنطقي؟ ويتطلب تحقيق هذا الإدهاش إجراء حساب دقيق للكلمة والجملة والفاصلة والنقطة، والتركيز على ما يوصل ويوحي، وينفذ إلى الأعماق، وهذا كله يستدعي أكثر من غربلة لما يعن على الذهن، أو يتساقط من حبر على الورق؛ فالبناء محكم ولتحقيق هذا البناء المحكم لابد من الحساب،

1 – ينظر، المصدر السابق، ص 28 وما بعدها.

والإصار البناء هشا، مترامي الأطراف، وبذلك يصير عاديا، وحين يصبح عاديا[1].

يفقد الكثير من خصوصيته؛ إذ يغدو مثله مثل أي نص آخر، فالأمور متكاملة، متكاتفة، متواشجة، وإلا فقد الإدهاش كثيرا من توهجه وطرافته، وأضاعته طريقة العرض ما تحتمله من إطالة وشروح وقبض على الحدث وهو ليس في ذروة تصعيده... بل في حالة نشوئه دون إيصاله للذروة، أو خفوته وموته.

أما عمق الأثر فهو نتيجة طبيعية لجملة من العوامل، لعل أول ما يعن على الذهن منها المقدرة على إعطاء التجارب الشخصية الكثير من الخصال الإنسانية دون ضجة أو صراخ وهذا يستدعي تواشج معظم عناصر القص للولوج إلى روح عمق الأثر ينطلق من النص إلى المتلقي هذا المتلقي الذي سيتأثر بالنص تأثرا عميقا إن تمكن من الوصول إلى جدران نفسه وليس من السهولة بمكان أن يصل النص إلى جدران النفس، قد يلامس السمع، أو القلب أما أن ينفذ إلى أعماق النفس فهذا يحتاج تكامل عموم النص مع مبدعه[2].

وأن يكون متسلح بجملة العناصر والأركان والتقنيات التي جمعت الخيال والواقع والعاطفة لتؤثر في متلقيها، إن عليها أن تنسى ذاتها لتتحد معا، لأن الوصول إلى جدران نفس المتلقي يحتاج إلى تواشج لا مثيل له، حيث تقدم إليه وكأنها أيكة وارفة، أو لنقل جوهرة تلمع من كل الجهات ومن أي جهة ما نظر إليها[3].

ولعل من لوازم ذلك خصب الدلالة، وخصوبة الدلالة هي بصورة ما نتيجة أيضا لجملة الأجزاء، إذا نعود للبناء المحكم وتواشج العناصر حروف وكلمات وجمل، عناصر وتقنيات وأركان، شكلا ومضمونا وموضوع... حيث تتناغم كل تلك الأمور للوصول إلى سرد مراوغ، هذا السرد المراوغ منزاح بتفاصيله وبكليته يعطي من جهة ويخفي من جهة أخرى؛ يتحكم بحركة التقبل والنفور عبر ما يدعى بالإيقاع القصصي، هذا الإيقاع الذي يساهم فيه

1 – محمد أحمد أنقار: المصدر السابق، ص 45.

2 – المرجع نفسه، ص 47.

3 – جان ماري شيفر: المصدر السابق، ص 80.

قصر الجملة وتكثيفها ووحدة الموضوع والفكرة وجملة المفارقات والأسلوب من نفي واستفهام وترميز إضافة إلى شيء من الطعم في بداية النص[1].

وكثير من التنامي من الأحداث مع محفزات نصية من طرافة وجرأة وحوار محيي مخصب وشحنات كهربائية دافعة للقارئ بتشويقها للوصول إلى إدهاش يسيطر على القارئ معتمرة بكثير من المتعة والإقناع وفي كل ذلك يبدو القاص ممسكا بأجزاء نصه، تسريع وتبطيئه مثل تناغم حركة الناعورة مع قوة المياه، مثل قوة الكهرباء والمروحة، يغيب ويخفت في حركة تناوبية تثمر كثيرا من الخصب على المستويات كافة.

ولتحقيق إيقاع قصصي وحيوية لابد من تحقيق الدرامية في النص؛ وهذا يتعلق كثيرا بزاوية الرؤية للأشياء؛ إذ تثير هذه الدراما، وذاك الصراع كبير حيوية في النص؛ قد يؤديان إلى حوار وينبتان شخوصا ينسجمون تماما مع إيقاع القصص؛ ويؤدي ذلك إلى كثير من التوتر الشاحن بالطاقة للنص ويقود إلى إيحاء ليس من السهولة أن يتحقق خاصة إذا تواشج مع ما سبق واستفاد من معطيات بعض الفنون ووظفها التوظيف الملائم.

بحيث ينسجم اللون مع الإيقاع مع البناء عبر خصوصية اللقطة وغناها، وكل ما سبق يحتاج أول ما يحتاج إلى معماري فنان؛ قادر على جعل المختلفات عجينة في مختبره التخييلي يصنع منها ما يشاء، ويطوعها ويفقدها بعض سماتها ويضيف سمات أخرى[2].

لينسجم كل ذلك في تشكيل الصيغة الكلية وخلق الانطباع العام، مع تناغم إيقاع الجزء والكل لتأسيس خصب نصي قصصي له نبراته ونتائجه ما كان له أن يتحقق لولا ذلك العجن الذي يشي بالخبرة، وبالنهاية فإن إيقاع النص محصول طبيعي لجو دافئ ومياه عذبة، ومواد خام مختارة بعناية، وكثير من المقويات والفيتامينات التي تمثل قصصية بوعي بالأركان واستفادة منها، وتقنيات مشغولة، وعناصر منتقاة وكثير من المحفزات المتواشجة

1 - نفسه.

2 - ينظر، المصدر السابق، ص 81.

لتقديم سرد مراوغ إيقاع قصصي ساحر يسلب اللب، وينغرز سهاما محرضة دائمة الأثر في أعماق النفس، حائرة إياها على التخلص، والتخليص.

خامسا – نشأة القصة القصيرة:

تعتبر "القصة القصيرة الحديثة أصغر عمراً من الرواية، ظهرت في القرن الـ19 وبعد خمسين عاماً من ظهورها بلغت مرحلة النضج في أعمال العديد من الكتاب ثم ازدهرت، وتمثلت في عدد من أعمال الكتاب المحدثين الكبار في بداية ومنتصف القرن العشرين من أمثال جيمس لويس وفرانز كافكا وأرنست همنجوي"[1].

فهي جنس أدبي موجود منذ القدم اشتغل به الأدباء من أجل أن تكون لها فائدة وتأثير على نفس المتلقي وعلى ذهنه، "فالقصة القصيرة لم تكن ذات أصول عربية تغيرها من الأجناس الأدبية (القصص، الحكايات، الخرافات والأساطير...) بل في الحقيقة أخذها العرب من الأدب الغربي بعد احتكاكهم واتصالهم بالغرب".

وأما أول اتصال لنا بالقصة الأوروبية القصيرة "فجاء عن طريق الترجمة، وقد تمت ترجمة أعداد هائلة منها إلى اللغة العربية، ولم تتوقف الترجمة عند أدب أمة بعينها، وإن تمت في معظم الحالات عن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وكانت هذه القصص لكبار القصاصين الغربيين من الروس والإنجليز والفرنسيين والأمريكيين والإيطاليين وغيرهم، وكان من بين المترجمين من يتصرف في القصة وينحرف بها إلى ما يهوى، يخلق مواقف جديدة، أو يسقط مواقف كانت قائمة، أو يستولي عليها وينسبها إلى نفسه"[2].

ويقول نجيب عطوي: "إن القصة القصيرة بمفهومها الحالي والمتطور حديثة النشأة ولم يعرف الأدب العربي القديم هذا النوع من القصة، وظهور القصة القصيرة يرتبط

1 – حسن شمس أبادي وآخرون: نشأة القصة القصيرة وميزاتها، فصلية دراسات الأدب المعاصر، العدد 11، ص 71.

2 – د. طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، ط1، مصر 1991م، ص 110.

بالترجمات التي قدمت المترجمين في هذا الفن"[1]، حيث أن الترجمة والصحافة كانتا السبب الأول والرئيسي الذي أدى إلى ظهور فن القصة القصيرة وتطورها عبر العصور. "فميلاد القصة القصيرة ارتبط ارتباطا وثيقا بالصحافة، ويرجع فضل إنتشار القصة القصيرة إلى الطبقة الوسطى لأن القصة القصيرة تعرض على صفحات الصحف والمجلات، وكان أكثر قرائها من أبناء هذه الطبقة"[2].

ونخلص إلى القول بأن جنس القصة القصيرة فن ظهر في القرن التاسع عشر الميلادي، إلا أنه ومع تقدم العصور استطاع هذا الفن أن ينتشر في مختلف الحضارات الغربية والعربية، ما أدى به إلى التطور والحداثة.

***

1 – حسن شمس أبادي وأخرون: المرجع السابق، ص 73.

2 – نفسه.

الفصل الثاني

مقارنة بين جي دي موباسان ونجيب محفوظ

أولا – سيرة نجيب محفوظ وعلاقته بالقصة القصيرة:

ولد نجيب محفوظ في 11 ديسمبر 1912م، واسمه الكامل نجيب محفوظ عبد العزيز السبيلجي، ولد في بيت القاضي بحي الجمالية، وقد سّمي عند والدته باسم أشهر طبيب توليد في مصر وهو الدكتور نجيب محفوظ الذي أشرف على ولادته، ونجيب محفوظ اسم مركب، فهو ينتمي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة، أما والده فهو عبد العزيز إبراهيم الذي كان يشتغل موظفا وتاجرا.

ونجيب محفوظ أصغر أبناء أسرته، وله من الإخوة والأخوات ستة توفاهم الله جميعا، نشأ في عائلة متديّنة محافظة، كان شديد التعلق بالسينما في مرحلة مبكرة جدا من طفولته[1]، انتقلت عائلته إلى حي العباسية الحديث عندما كان في السادسة من عمره، كما كان لاعب كرة قدم ممتاز في شبابه.

وفي سنة 1915م التحق بكُتّاب الشيخ بحري، ثم تلقى دروسه الأولى في مدرسة الحسينية الابتدائية، وانتقل في المرحلة الثانوية إلى مدرسة فؤاد الأول، وهناك تحصل على شهادة الباكالوريا، التحق بكلية الآداب، تخصص فلسفة في سنة 1930م ليحصل على شهادة ليسانس سنة 1934م في الترتيب الثاني[2]، ولم يغادر نجيب محفوظ بعد زواجه في الخمسينيات.

بدأ نجيب محفوظ الكتابة قبل تخرجه من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بأربع سنوات، "وكان أول مقال نشر له عام 1930م ومنذ ذلك التاريخ ظل يكتب المقال والقصة القصيرة حتى ظهرت له أول رواية كتبها عام 1939م وهي رواية "عبث الأقدار" وفي هذه الفترة، بين أول مقال وأول رواية[3]، كان نجيب محفوظ مشغولا بكتابة المقالات التي قلت كتابته لها بعد أن انتقل من المقال والقصة القصيرة إلى الرواية، ومع ذلك قد استمر يكتب المقال بين

1 – انظر، نجيب محفوظ: المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، صفحة ط.

2 – نفسه.

3 – نفسه.

الحين والآخر إلى عام 1946م.

وأصدر بعد ذلك باكورة إبداعه القصصي بعنوان "همس الجنون" في سنة 1937م، ثم تحول بعد ذلك لكتابة الرواية، "ومن بين المجلات التي كتب فيها في مرحلة الدراسة "المجلة الجديدة" التي كان يصدرها شهريا سلامة موسى، و"مجلة المعرفة" التي كان يصدرها عبد العزيز الإسلامبولي[1]، حيث نشر فيها سلسلة من المقالات بعنوان "اعرف نفسك بنفسك" كما نشر في "مجلة الثقافة" التي كان يصدرها أحمد أمين.

لقد أحصى الدكتور "عبد المحسن طه بدر" هذه المقالات ودرسها دراسة دقيقة في كتابه الرصين "نجيب محفوظ الرؤية والأداة"[2]، واتضح له أنّها تبلغ 46 مقالة في الفترة ما بين 1930م و1947م.

قرأ نجيب محفوظ للمنفلوطي ومترجمات الأهرام وهي روايات تاريخية في الأغلب لـ"بول كين" و"تشارلز جارنيس" وغيرهما، وقرأ فيما بعد في المرحلة اليقظة لطه حسين وسلامة موسى والمازني وهيكل، وانضم إليهم بعد فترة تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقي، كما قرأ أيضا "البيان والتبيين" للجاحظ و"الأمالي" لأبي علي القالي و"العقد الفريد" لابن عبد ربه[3]، واتجه بعد ذلك لقراءة الشعر وبخاصة أشعار أبي العلاء المعري والمتنبي وابن الرومي.

وفي سنة 1925م و1926م بدأ نجيب محفوظ كتاباته بتأليف الشعر "وكتب في بادئ الأمر شعرا موزونا إن كانت به بعض الأبيات المكسورة"[4]، وحينها وجد أن الأبيات المكسورة كثيرة أطلق الشعر وحرره من الوزن.

ونجيب محفوظ من كتابنا القلائل "الذين تتوافر لديهم هذه الدرجة العالية من التوازن

---

1 – محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، ص 340.

2 – نفسه.

3 – المرجع نفسه، ص 341.

4 – انظر، نجيب محفوظ: المؤلفات الكاملة، صفحة ي.

بين العقل والشعور"[1]، فالوعي والوجدان يعيشان جنبا إلى جنب في أعماله كلها وبقدر متساو، فهما في عملية الخلق أشبه بشفرتي مقص لا تستطيع أن تقول أيتهما أحدّ من الأخرى. وفي سنة 1928م اتجه إلى كتابة القصة القصيرة وهو طالب في المدرسة فؤاد الأول الثانوية "كما اتجه سنة 1930م إلى كتابة المقال ونشرت أولى مقالاته في أكتوبر في مجلة جديدة[2]، التي كان يصدرها سلامة موسى التي كانت تحت عنوان "إحضار معتقدات وتولد معتقدات".

وأما في سنة 1932م فقد اتجه إلى الترجمة ونشر له سلامة موسى في مطبعة المجلة الجديدة أول كتاب مترجم "مصر القديمة" لجيمس بيلي، وقد نشرت له أول قصة قصيرة بمجلة السياسة في 22 يوليو، وكانت بعنوان "فانوس الشباب" وعن هذه الفترة يقول نجيب محفوظ: "كانت المقالة أسبق إلى الظهور من الأقصوصة والرواية، فما أكثرها وأسرع في القبول من الأقصوصة"[3]، لذلك فقد انصرف بعض الوقت إلى كتابة المقالات.

ومن مزايا نجيب محفوظ والتي كان لها أثر بالغ في فنّه القصصي والروائي على السواء أنّه كاتب يتكلم بصوته ويرى بعينه، ويعيش مصر في كل كلمة من كلماته، يحب مصر في أشخاصها وأجوائها ومتناقضاتها[4]، وكل ذلك في براءة وبراعة.

وفي سنة 1933م التحق بمعهد الموسيقى العربية واختار آلة القانون وانتظم في حضور الدروس واهتم بالنوتة الموسيقية، "وحفظ العديد منها أثناء دراسته بالسنة الثالثة بقسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول[5]، وهي جامعة القاهرة.

توقف نجيب محفوظ عن الكتابة مدة ثم عاد إلى الكتابة الروائية فكتب "أولاد حارتنا"

---

1 – المصدر نفسه.

2 – محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص 339.

3 – انظر، نجيب محفوظ: المؤلفات الكاملة، صفحة ي.

4 – محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص 339.

5 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، صفحة ي.

مسلسلة في الأهرام، وقد أثارت هذه الرواية سخط وغضب مشايخ الأزهر وقتها، غير أن محمد حسين هيكل أصر على استكمالها رغم اعتراض الأزهر، ولكن نجيب محفوظ لم يقر نشرها في مصر احتراما للأزهر وتبجيلا لشيوخه.

كماعيّن عام 1953م مراقبا على الأفلام بمصلحة الفنون، ومن الجدير بالذكر أن أعماله لم تجد استجابة ولا رواجا إلى ما قبل صدور روايته الشهيرة "زقاق المدق"، في الكتاب الذهبي عام 1953م، "فقد ظل أكثر من خمسة عشر عاما يكتب وينشر مدفوعا بتلك الحالة النفسية التي وصفها بأنّها أقرب إلى عناد الثيران[1]، فلا يشغله التفات النقد أو تجاهله بقدر ما يشغله التعبير عن قضايا مجتمعه، وتطوير فنّه في الوقت نفسه.

كما عيّن عام 1954م مديرا للرقابة الفنيّة وتزوج في العام نفسه السيّدة عطية الله وله منها أم كلثوم وفاطمة، ونال جائزة الدولة في الأدب وقدرها ألف جنيه عن رواية "قصر الشوق"[2]، وفي سنة 1960م عيّن رئيسا لمجلس إدارة مؤسسة السينما، فمستشار فنيّا لها، ومنح وسام الاستحقاق عام 1962م من الطبعة الأولى.

رشحه العقاد في العام نفسه لينال جائزة نوبل حين حصل عليها "جون شتاينبك"[3]، حيث قال: "الآن يحق لنا أن نقول إذا كانت المسألة مسألة بحث بعد مجهود، فلماذا يقف هذا البحث دون البلاد العربية من أمم العالمين، فلا تهتدي للجنة ولا تريد أن تهتدي إلى واحد منهم... وهم على هذه الطبقة غير قليلين... إنّني أفكر منهم أربعة من كتاب القصص الطوال والمسرحيات... وهي مجال شتاينبك "الفائزة بجائزة نوبل في ذلك العام... يفضلونه في بعض مزاياه، ولا يقصرون عنه في واحدة من مزاياه وهم: توفيق الحكيم، محمود تيمور، نجيب محفوظ، ميخائيل نعيمة، ونجيب محفوظ يصارعه وقد يفوقه في تصوير شخصياته من أولاد البلد والبدائيين أو العصريين.

---

1 – انظر، المصدر نفسه، صفحة ل وي.

2 – نفسه.

3 – المصدر نفسه، صفحة م.

كان نجيب محفوظ رئيسا للجنة القراءة بالمؤسسة العامة للسينما والتلفزيون عام 1963م، وصدر قرار جمهوري عام 1965م بتعينه عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ومستشارا لوزير الثقافة ثروت عكاشة عام 1968م[1]، وهو آخر منصب شغله حتّى الستين.

حصل على جائزة الدولة التقديرية عام 1970م و1971م، أحيل إلى المعاش وانضم إلى هيئة تحرير الأهرام، نال عام 1972م وسام الجمهورية من الدرجة الأولى وفي عام 1985م، منحته رابطة التضامن الفرنسية العربية جائزة عن ثلاثيته الشهيرة، التي تعتبر قمّة المرحلة الواقعية الاجتماعية وتتوجا لها، كما تمثل فاصلا بين مرحلتين متميزتين في الاتجاهات الفنّية والأسلوب عند الكاتب فقد كانت مرحلة الأربعينيات مرحلة حرصت على أن تكون الرواية مرتبطة بالأحداث الواقعية التي تضطرب بها الحياة من حولنا.

وحصل عام 1988م على جائزة ثالثة نوبل للآداب، وكان مرشحا معه لهذه الجائزة ثالثة من أعلام الأدب العالميين[2]، هم: "ألبرتو مورافيا" من إيطاليا، و"جراهام جرين" من بريطانيا، و"ميخائيل نعيمة" من لبنان. وفي 7 نوفمبر من عام 1988م منحه الرئيس حسني مبارك قلادة النيل العظمى، وهي أرفع وسام في جمهورية مصر العربية، بالإضافة إلى نيله درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب عام 1989م من طرف جامعة القاهرة.

ثانيا – سيرة جي دي موباسان وعلاقته بالقصة القصيرة:

أ) مولده ونشأته:

ولد جي دي موباسان في شهر أغسطس من عام 1850م، في قصر ميرومنسيل بنورماند الفرنسية على مسيرة خمسة أميال من ميناء ديب[3]، وبعد بضعة أشهر من مولده استأنفت أمه هويتها المفضلة وهي حب التنقل، فرحلت إلى مكان آخر في نورماند، وعندما

---

1 – انظر، المصدر نفسه، صفحة م.

2 – محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص 355-356.

3 – جي دي موباسان www.marefa.org/index.php

بلغ السادسة من عمره انتقلت الأسرة مرة أخرى إلى القصر الأبيض بالقرب من قرية اتريتا وهو أطول مكان وعته ذاكرته، وأشار إليه في كثير من قصصه، وفي هذه الفترة بدأت العلاقة الزوجية بين والديه تتزعزع بسبب مغامرات الأب النسائية، وقد بدأ الصغير الذكي يلحظ ذلك ولم يكن الأمر يخلو من تعليقات السلطة التي ترضي والدته، ومن الأمثلة الطريفة على ذلك أنه بينما كانت الأسرة تقضي الشتاء في باريس، كتب الصبي إلى والدته يقول: "كنت الأول في الإنشاء ووعدتني المعلمة أن تكافئني، ثم أخذتني إلى السيرك ومعنا والدي ويبدو أنها كانت تكافئه على شيء لا أعرفه"[1].

وعندما بلغ جي الثالثة عشر من عمره وقع له حادث غير نظرته للحياة وقد وصفه بقوله: "كان يوما عاصفا لا أنساه، يوم كنت العب في أحد المنتزهات فشاهدت والدي آتيان من بعيد، وتقدمت نحوهما استرق الخطى كي أفاجئهما لكن الفزع سمرني في مكاني وأنا أسمع أبي يصيح بوالدتي: إنني في حاجة إلى نقود، وأريدك أن توقعي، فأجابته والدتي قائلة في حدة: لن أوقع فهذه نقود جي وسوف احتفظ بها له، ولا أحب أن أراك تبعثرها على الخادمات ونسائك الأخريات بنفس الطريقة التي بعثرت بها أموالك، وكأن أبي يرتعد بالغضب كقصبة في الهواء، فاستدار وأطبق على عنق والدتي، ثم أخذ يضربها على وجهها وعبثا حاولت أن تدرأ ضرباته المتلاحقة المحمولة وكأنه جن جنونه فصار يضرب ويضرب حتى هوت على الأرض وهي تخفي وجهها بين ذراعيها وعندئذ لوى ذراعها وعاد يضربها مرة أخرى، وخيل إلي إنها نهاية العالم قد حلت، وأن القوانين والشرائع الخالدة قد تبدلت وتغيرت ومنذ ذلك الحين اختلف كل شيء في عيني ولمحت الجانب الآخر للأشياء... الجانب السيء ولم أر منذ ذلك الحين للجانب الآخر أثرا"[2].

ويبدو بجلاء أن هذه الحادث الذي حفر في ذهن موباسان قد انعكس على رؤاه

1 – بدر الدين خليل: مقدمة عن حياة موباسان وردت في ترجمة روايته حياة امرأة، سلسلة كتابي الأدبية، القاهرة (د.ت)، ص 14.

2 – المصدر السابق، ص 15.

القصصية... فقصصه واقعية وكثيرا ما تعكس موقفه التهكمي اللاذع المتشائم اتجاه الناس، وتعاطفه الجلي مع الفقراء والمنبوذين في المجتمع[1].

كان أبوه أرستقراطيا بالنشأة وأمه كانت من العامة، وكانت تعيش على أمل أن يعد ابنها تشكل حياتها بعد أن فقدت أخيها الذي كانت تطمح إلى أن تكون أبيها مشهورا، كان شقيقها يدعى ألفريد، وكان مغرما بدراسة الأدب والفلسفة، وقد تذوقت الآداب القديمة والحديثة على يديه، وعلى يدي صديق له من كبار الأدباء وهو جوستاف فلوبير... وبعد رحيل أخيها المفاجئ، كانت تراسل فلوبير الذي حصل على سمعة سيئة، ومجد أدبي خالد بعد أن اضطهدت قصته "مدام بوفاري" سنة 1857م، وقد كتبت له تصف ابنيها قائلة: "لي طفلان أحبهما من كل قلبي وروحي، وأمل أن يمنحني أياما أهنأ وأسعد، أصغرهما ليس أكثر من مزارع صغير بادي الغباء، وأكبرهما شاب جاد في الخامسة عشرة، رأى وأدرك أشياء كثيرا فنضج قبل سنة، وسوف يذكرك بخاله ألفريد الذي يشبهه في أمور كثيرة، حتى في حبه للأدب ولذلك فأنا واثقة أنك سوف تحبه.

لقد كانت الأم تريد أن يعوض ابنها عن أخيها الذي فقدته، خاصة أنه يشبهه في الشكل والاهتمام بالأدب، وكانت تريد لابنها أن يكون شيئا مذكورا لذلك دفعته دفعا إلى الدراسة... لكنه كثر ما كان يهرب إلى متع الحياة العريضة[2].

فكان يتسكع على شاطئ البحر مخالطا الصيادين والبحارة، أو في السهول مشاركا الفرحين مباهجهم وحلقات سهرهم كانت أمه قد ألحقته بالكنيسة وأخذت تقرأ له مسرحيات شكسبير ولما بلغ الثالثة عشرة وحان وقت تلقي المزيد من التعليم أرسلته إلى معهد ديني، حيث كانت الموضة وقتها هي إرسال أبناء النبلاء والأستقراطيين إلى مثل ذلك المعهد الذي تتميز نظمه بصرامة "اسبرطة" ورقة "أثينا"، لكن جي طرد من المعهد لسوء سلوكه، فقررت

1 – نفسه.

2 – أنور جعفر حكواتي: فرنسا، مجلة الكويت، العدد 107، الكويت أغسطس 1993، ص 39.

الأم إلحاقه بمدرسة في "روان" وما أن حصل على البكالوريا وبدا يتلقى دروسه في الفنون حتى شبت الحرب بين فرنسا وروسيا، فترك الدراسة والتحق بقسم الإمدادات بالجيش الفرنسي وكان يقضي وقت فراغه في القراءة وكتابة القصائد الغزلية[1].

انتقل إلى باريس والتحق بوظيفة كتابية بسيطة في إدارة المستخدمين بوزارة التربية والتعليم... وعاش في باريس يقرأ ويكتب ويتسكع في الشوارع ليلا، أو يذهب إلى نهر السين الذي يذكره بالبحر النورماندي، وكلما تقدمت به الأعوام تضاعف شعور جي بالهم والاكتئاب، وازدادت نظرته إلى الحياة تجهما، ولعل أثقل ما كان يؤرقه هو أن يبقى في المكاتب منحنيا على الدفاتر والأوراق، وهو الذي اعتاد الهواء الطلق والفيافي الواسعة وهذا ما جعله يتخذ من الكتابة الأدبية حرفة يتحرر بها من العمل في المصالح الحكومية ويكسب بها قوته، لذلك فإنه كثيرا ما أطلق على نفسه لقب تاجر النثر.

ب) وفاته وأحد مؤلفاته:

لقد بدأت نهاية موباسان في الثامن من ديسمبر 1891م عندما دخل في صراع مرير مع المرض القاسي، ويمكن أن ندرك إلى أي مدى كان موباسان يعاني من الرسالة التي كتبها إلى حد أطبائه يقول فيها: "إن جسمي كله لحمي وجلدي قد نقع في ملح، فلم يعد لي لعاب لأن الملح جففه تماما، أظن أن هذه هي بداية النهاية، أن رأسي يؤلمني ألما مبرحا يجعلن أضعه بين يدي فأشعر بأنه رأس ميت[2].

وفي رسالة أخرى لصديقه كازاليس بقول: "لقد ضعت تماما، إنني أموت لقد غسلت مسالك أنفي بمياه مالحة نفذت إلى مخي ونخرت فيه فأخذ يسيل كل ليلة خلال أنفي وفمي، إنني مجنون ورأسي يهذي... فوداعا يا صديقي لأنك لن تراني مرة أخرى".

كان واضحا تماما أن موت مبدع مدهش قد بدأت بالفعل وبس غريبا أن تكون أول

---

1 - المرجع السابق ص 40.

2 - مجموعة من المؤلفين: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة، ط2، الرياض 1996م، ص 548 (بتصرف).

من شعر بهذا هو المبدع العبقري نفسه كما ينصح من رسائله في هذه الفترة، إما الآخرون فقد تأكد هذا عندهم بعد أن نقل إلى باريس في المجانين، ولم تقوى أمه على زيارته خشية انهيارها عندما تراه في هذا الحال، وكل يوم يمر كانت حالته تزداد سوءا إلى أن وافته المنية يوم 6 من يوليو 1893م، ليرحل عن الدنيا، كان قد شغل مكانة كبيرة في قلوب الفرنسيين، وظلت الصحف ترثيه وتشيد بمؤلفاته[1].

رحل إذن جي دي موباسان بشكل مؤثر – كقصصه – بعد أن قاسى من المرض الشرس الذي ألقاه في عالم مجنون ثم سلمه ببرودة إلى الموت كان عليه فقط أن يظهر ويروي قصصه، ليحيه على الفور كل إنسان. بهذه الكلمات التي تقطر حزنا رثي الكاتب الكبير إميل زولا أحد أبرز كتاب القصة القصيرة في العالم جي دي موباسان.

رحل تاركا نحو مائتين وخمسين قصة قصيرة، وست روايات وديوان شعر وحيد ومازالت هذه الأعمال تترجم إلى كل لغات العالم وتقرا حتى الآن، وقد كتب معظمها بين عامي 1880م و1890م ومن أهمها: حياة امرأة، الصديقة الجميلة سيتر وجون، إفيبت، الغوريلا، كرة الشحم، العقد الماسي، المظلة، قطعة الخيط. وتتميز رواية موباسان بالخصائص نفسها التي تتميز بها القصص القصيرة من وضوح وبساطة وواقعية سحرية تعكس رؤيته الخاصة للحياة والبشر.

كان الصوت مهتدي يختلط بالدموع الدافئة وهو يقول: "ما كان عليه إلا أن يظهر ويروي قصصه، فإذا به يحظى بحب الجميع، لقد تقبل القراء كل ما كتب إذا أشبع كل الطاقات الفكرية، والأحاسيس الإنسانية، وتجسدت إما منا الموهبة التي لم تتدخل أبدا عن أقل قدر من سموها ومع ذلك كانت تستخذ على إعجاب وتعاطف جمهور القراء على الفور. وكانت كلمات زولا عن موباسان هي مسك الختام لحياة حافلة بالإبداع المتوهج[2].

---

1 – المرجع السابق، ص 549.

2 – المرجع السابق، ص 551.

جـ) القصة القصيرة عند جي دي موباسان:

إن أحد النقاد كتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة أن القصة القصيرة هي موباسان، وموباسان هو القصة القصيرة، ولعل موباسان هو أول من كتب القصة القصيرة في شكلها الحديث المتكامل، كتبها قبله كثيرون بالطبع منهم مارك توين وإدجار الآن بو لكنهما لم يهتديا إلى ما اهتدى إليه موباسان من أن القصة القصيرة لا تحتاج إلى الوقائع الخطيرة والخيال الخارق بل يكفي الكاتب أن يتأمل في الأحداث العادية، والأفراد العاديين لكي يفسر الحياة، ويعبر عن خفاياها من خلال موقف أو لحظة من لحظاتها[1].

يقول الدكتور رشدي رشاد عن قصص موباسان: "لقد جاءت قصصه مختلفة عن كل مسابقها من قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر كقصص قصيرة، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي[2]، وهكذا سجل جي دي موباسان القصة باسمه، كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على شكل الذي رسمه لها.

إن القصة القصيرة لم تشهد إنجازا حاسما في مسيرة تطورها التقني إلا على يد موباسان، فهو يرى أن القصة القصيرة تجيء منفصلة، وتأتي تعبيرا عن لحظة محددة، وكان اكتشافا خطيرا. ومن أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث، لأن القصة التي ارتضاها موباسان مزاجه، ووافقت روح العصر وكانت طبيعة للتعبير عن الواقعة الجديدة وغايتها اكتشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة ولعل هذا هو السبب في انتشار القصة منذ موباسان إلى يومنا هذا[3].

أن جي دي موباسان كان خصب الإنتاج إلى حد العجب، بحيث أنه كتب خلال عشر سنوات تسعة وعشرية مجلد من مجموعات القصص القصيرة، وذلك ما بين

---

1 – جي دي موباسان www.marefa.org/index.php

2 – يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، ص 82.

3 – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات القصة القصيرة المعاصر، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص 5.

عامي 1880م و1891م حين عصف به مرض عقلي عنيف قضى عليه بعد سنين، إن قيمة إنتاج موباسان تنحصر أساسا في دقة الملاحظة، والأسلوب السهل القوي ولذلك فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقتنع عن القوى الخفية التي ينطوي عليها الشعور وهذا الشعور في نظره ليس موضوعا لأي نوع من التحليل، بل يحتفظ بمظهره التركيبي(1).

ثالثا – ملخص وتحليل لقصة "اللص والكلاب":

تبدأ الوضعية الأولى في الرواية مع أربعة فصول إذ يسجل الفصل الأول خروج سعيد مهران من السجن بعد أربع سنوات قضاها فيه، ويتوجه إلى الحي الذي كان يقطنه، ويجتمع سعيد مع عليش بحضور المخبر وبعض الجيران لمناقشة مطالبته بابنته وماله وكتبه. إلا أنّ عليش ينكر وجود المال ويرفض تسليم البنت بدون محكمة ويعطيه ما تبقى من الكتب. وأمام هذا الوضع المخيب لآماله، يبدأ سعيد مع الفصل الثاني التخطيط لمرحلة ما بعد السجن حيث يتوجه إلى طريق الجبل لمقابلة الشيخ صديق والده محاولا إقناعه بقبول ضيافته إلى أن يحقق الانتقام من زوجته الخائنة وعليش الغادر، وبعد قضاء سعيد أو ليلته في ضيافة الشيخ علي جنيدي، يبدأ سعيد مع الفصل الثالث خطوة تالية يتوجه فيها صوب صديق الطفولة الصحفي رؤوف، حيث انتظره قرب البيت بعدما فشل في مقابلته بمقر جريدة "الزهرة"، وتبادلا ذكريات الماضي على مائدة الطعام، وقد انزعج رؤوف من تلميحات سعيد التي تنتقد ما عليه من جاه ومكانة اجتماعية فانتهى اللقاء بتأكيد رؤوف على أنه أول وآخر لقاء له مع سعيد، مما جعل سعيد يستكمل في الفصل الرابع شريط الخيانة التي تلقاها من أقرب الناس إليه عليش صديقه الذي بلغ عنه الشرطة للتخلص منه والانفراد بغنيمة الزوجة والمال، ونبوية الزوجة التي خانته بتواطؤ مع صديقه عليش، ثم رؤوف الانتهازي الذي زرع فيه مبادئ التمرد وتنكره لها.

فكان كل ذلك دافعا قويا لاتخاذ قرار الانتقام والبداية برؤوف أقرب فرصة مناسبة، إلا

1 – يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، ص 83.

أن رؤوف كان يتوقع عودته ونصب له كمينا أوقع به ليطرده من البيت خائبا. وتبدأ سيرورة الحدث مع الفصل الخامس بتوجه سعيد إلى المقهى حيث يجتمع أصدقاء الأمس، ومده صاحب المقهى "طرزان" بالمسدس الذي طلبه، وكان الحظ في صفه هذه المرة عندما التقى بـ"نور" التي خططت معه للإيقاع بأحد رواد الدعارة وسرقة السيارات. وفي الفصل السادس تفاصيل نجاح الخطة التي رسمتها "نور" للإيقاع بغريمها وتمكن سعيد من السطو على السيارة والنقود، ويشرع سعيد مع الفصل السابع في تنفيذ ما عزم عليه من انتقام وكانت البداية بمنزل عليش الذي اقتحمه ليلا وباغت صاحبه بطلقة نارية أردته قتيلا، وتعمد التغاضي عن الزوجة لرعاية ابنته سناء، ثم هرب سعيد من مسرح الجريمة بعدما تأكد من نجاح مهمته.

إلا أن الفصل الثامن ينقل لنا المفاجأة، إذ بعد تنفيذ الجريمة، لجأ سعيد إلى بيت الشيخ رجب فجرًا واستسلم لنوم عميق امتد حتى العصر، فاستيقظ على حلم مزعج يتداخل فيه الواقع بالخيال ويصله خبر وقوع جريمة ضحيتها رجل بريء يدعى شعبان حسن، فكان خبر فشل محاولته مخيبا ينذر ببداية المتاعب والمصاعب، فهرب سعيد إلى الجبل تفاديا لمطاردة الشرطة، وهذا الحادث الطارئ أزم وضعية سعيد مما جعله في الفصل التاسع يغير خطة عمله بالتوجه إلى نور، وقد استحسن مكان إقامتها المناسب لاختفائه عن أعين الشرطة، ورحبت نور برغبة سعيد في الإقامة عندها مدة طويلة، وأبان سعيد في الفصل العاشر عن ارتياحه بإقامته الجديدة، وكان خروج نور وبقائه وحيدا في البيت فرصة لاسترجاع ذكريات تعرفه على نبوية وخيانتها له مع صديقه عليش، ليعود إلى واقعه مع نور التي جاءته بالطعام والجرائد التي لا زالت مهتمة بتفاصيل جريمة سعيد مع إسهاب رؤوف في تهويل وتضخيم صورة سعيد المجرم الذي تحول إلى سفاك الدماء، فيطلب سعيد من نور شراء قماش يناسب بدلة ضابط لإعداد خطة انتفاضية جديدة.

ويعود سعيد في الفصل الحادي عشر إلى الذكريات التي تنسيه عزلته في البيت

عندما تغيب نور مسترجعا تفاصيل طفولته المتواضعة مع والده البواب، وكيف تأثر بتربية الشيخ علي الجنيدي الروحية، وإعجابه بشهامة رؤوف الذي زرع في مبادئ التمرد وشجعه على سرقة الأغنياء كحق مشروع، لتأتي نور وتقطع شريط الذكريات وهي منهكة من ضرب تلقته من زبائنها، ومع الفصل الثاني عشر يكون سعيد قد أكمل خياطة بدلة الضابط مما زاد تخوف نور من شياع سعيد مرة أخرى خاصة وأن الصحافة لا زالت منشغلة بجريمته الأولى، والشرطة تشدد الخناق عليه، فحذره طرزان من التردد على المقهى التي تخضع لمراقبة المخبرين.

عندما عاود سعيد زيارة طرزان الذي أخبره، ويبدأ تأزم العقدة في الفصل الثالث عشر بتواجد معلم بياضة لعقد صفقة.

فاعترض سعيد المعلم بياضة لمعرفة مكان عليش، إلا أنه أخلى سبيله بعد الفشل في جمع معلومات منه تفيد في معرفة مكان عليش وهو الأمر الذي جعله يغير في تنفيذ خطته بارتداء بدلة الضابط، وفي الفصل الرابع عشر وجهة الانتقام إلى رؤوف ويشرع مع التنكرية والتوجه نحو بيت رؤوف حيث باغته وهو يهم بالخروج من السيارة، ليفر سعيد بعد تبادل إطلاق النار مع عناصر الشرطة، وتعود نور للبيت متخوفة من ضياع سعيد بعد تداول خبر يحمل أخبار إخفاق سعيد في قتل رؤوف، وفي الفصل الخامس عشر، تعرض رؤوف لمحاولة اغتيال، وسقوط البواب ضحية جديدة لخطأ سعيد، فكانت خيبة كبيرة ولم تزده إلا إصرارا على معاودة المحاولة مهما كلفه ذلك من ثمن.

ومع الفصل السادس عشر تبدأ الوضعية النهائية وتظهر النتيجة من خلال تطورات مفاجئة تسير عكس طموحات سعيد، أولها غياب نور المفاجئ، وطرزان الذي زوده بالأكل وحذره من المخبرين الذين يتربصون بالمقهى، وتبدأ النهاية في الاقتراب مع الفصل السابع عشر، عندما تأتي صاحبة بيت نور تهدد بالإفراغ فأصبح البيت يشكل خطرا عليه، فقرر الهروب إلى طريق الجبل عند الشيخ علي، حيث ستكون النهاية في الفصل الثامن عشر

عندما يستيقظ سعيد من نوم عميق فيجد المنطقة محاصرة بالشرطة ويتحصن بالمقبرة حيث كانت نهايته بعد مقاومة يائسة.

أ) الشخصيات:

الواقع أن أشخاص نجيب محفوظ في رواية "اللص والكلاب" يتميزون كثيرا عن أشخاصه في المرحلة، ذلك أنها في الروايات ذات البطل الواحد نجد شخصا واحدا هو محور كل الأحداث، وفي ذلك يقول غالي شكري بأن نجيب محفوظ يركز على شخصية واحدة هي البطل الفرد الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضية فكرية هي انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التي يحتويها بقية الأفراد[1]، وهي ملاحظة تصدق على سعيد مهران، فأهم الشخصيات في "اللص والكلاب" بعد سعيد مهران هم الطفلة سناء، ونبوية، وعليش، والصحفي رؤوف علوان، والشيخ علي الجنيدي، والمومس نور، ولكن المواجهة الأساسية تقع بين سعيد مهران وبين أستاذه ورفيقه المرتد رؤوف علوان[2].

1 - شخصية البطل (الشخصية الرئيسية):

سعيد مهران هو أول من يظهر في "اللص والكلاب" وهو آخر من يختفي، ومن خلال حركته تتحرك أحداثها ويتنامى بنائها مع نمو شخصيته وهو ما لاحظه نبيل راغب: "بأن الرواية مغامرة في ضمير البطل لذلك كانت أهم ميزة في الرواية عن هذا البطل أنه من الشخصيات النامية، وهكذا نتأكد أن "اللص والكلاب" هي رواية سعيد مهران أو سيرته".

2 - بطل الصراع والمواجهة:

يتميز سعيد مهران بظاهرة هي التفرد وحب المواجهة وهو ما يعبر عنه واو العطف في "اللص والكلاب"، فالواو هنا تفيد المواجهة لا العطف زيادة على ما يحف بعلاقة اللص مع الكلاب مع مطاردة وكراهية وعداء.

---

1 - غالي شكري: المنتمي، دار المعارف، مصر 1969، ص 212.

2 - مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب)، دار التونسية للنشر، تونس 1986 ص 32.

ويقول في موضع آخر: الناس معي عد اللصوص الحقيقية[1]، فالمواجهة إذن هي بين عامة الشعب ممثلين في سعيد مهران وبين الكلاب ممثلين خاصة في "رؤوف علوان"، ولنفهم هذه المواجهة لا بد أن تتعرض للجانب السياسي من قضية سعيد مهران والتعرف على معتقده الأديولوجي الذي كان يتصرف بدافع منه، كان سعيد مهران وهو صبي قد سرق وضبط فكاد يموت خجلا لو لا الطالب الفقير ذو القلب الكبير[2]، رؤوف علوان الذي رد عليه كرامته أن فلسف له هذه السرقة قائلا: لا تخف... الحق أنني أعتبر هذه السرقة عملا مشروعا... أليس عدلا أن ما يؤخذ بالسرقة يجب أن يسترد بالسرقة[3]. ومن يومها نصب له أستاذا ودعاه أن يأخذ الكتاب بيد والمسدس بالأخرى يقول محدثا سعيدا: سعيد ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن... ثم يجيب إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضي والكتاب للمستقبل، فهو مذهب يتراوح بين الاشتراكية والفوضوية، فالمسدس رمز للعنف الثوري حتى وإن كان فرديا بلا تنظيم وذلك أن الفوضويين هم ممن يعتقدون أن السبيل الوحيد للقضاء على الميراث الاجتماعي والسياسي الفاسد هو العنف، أما الكتاب فهو رمز للفكر والأيديولوجيا العلمية اللازمة لإقرار آفاق سياسة جديدة وخلق مجتمع جديد، فالمسدس أي الثورة المسلحة يعوض النظام الذي هو في عداد الماضي، وبالعلم وحده لا يمكن أن نخلط لمجتمع عادل، لقد آمن سعيد بهذه المبادئ وتعلم السرقة فكان الناس يتحدثون عنه بحماس وإعجاب كأنه عنترة ثم يدخل السجن من اجل هذه المبادئ.

إن تمرد سعيد مهران ينطلق من أن بناء من القيم الأصلية، ينهار أمام عينيه بأيدي أناس متهورين، ليقروا مكانها قيما أخرى متدهورة، وهذه القيم المنهارة هي حياته ذاتها إذ أن نبوية ليست إلا جزءا منه تنكرت له إنها ماضيه وحبه وكل ما لديه من أصل، وخيانتها له هي تعد لا يطاق، إذ أنه لا يستطيع أن يعيش بلا ماضي وبلا قلب، هل يمكن أن يمضي

---

1 – النجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، الفجالة، 1972م، ص 126.

2 – نفسه.

3 – المصدر نفسه، ص 136.

في الحياة بلا ماضي فأتناسى نبوية وعليش ورؤوف. إنه حاضر لا ماضي في نفسي، بل إن قلبه قد حجز منه في السجن كما تقتضي التعليمات[1]، فأي تدهور بعد هذا التدهور القيمي... ثم إن خيانتها حرمته من قيمة أخرى هي قيمة الأبوة وخيانة عليش هي تعد على قيمة الصداقة، ولهذا تجسد صراع سعيد مهران ضد الكلاب في صراعه مع رؤوف علوان، إذ لن تسترجع الحياة معناها إلا بالقضاء على رؤوف علوان الذي دفع به إلى السجن وقفز هو إلى قصر الأنوار، والرصاصة والمرايا التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث ولذلك يكون الصراع بينهما صراعا سياسيا لا شخصيا رغم ظاهرة الفردي والمتمرد، وكما يقول صبري حافظ موافقا رأي ميشال بوتور(Michel Butor)، ليس تركيزا على الفردية، ولكنه تلخيص فني للجماعة ليس إلا الأنا المتفردة المعتزة بذاتها ولكنها التلخيص الروائي لنحن[2].

لذلك يقول: "إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء"[3]، فسعيد يرى في نفسه رمز الإنسانية المنبوذة المعذبة على الدوام، وهو بذلك يضع نفسه في صف هؤلاء الملايين رغم سخطه عليهم لنومهم وتخاذلهم وجبنهم في الأخذ بحقهم.

فسعيد مهران على ما يبدو وحيد والديه وبعد موتهما لم يرد ذكر أي قريب له[4]، وارتباطه الوحيد كان عن طريق الزواج غير أن سعيد مهران لم تكن له المبادرة بقطع هذه الروابط لأن زوجته هي التي خانته وزجت به في السجن للتزوج تابعه وصديقه، وحتى ابنته أنكرته ولم يبقى له مكانا في الدنيا سوى بيت علي الجنيدي وعندما تنكر له صديقه رؤوف علوان وجد نفسه ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل وحيدا بكل معنى الكلمة[5]، فقد شهد

---

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 72.

2 – مصطفى التواتي: المرجع السابق، ص 40.

3 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 120.

4 – مصطفى تواتي: المرجع السابق، ص 35.

5 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 92.

من حوله جميع العلاقات تنهار. علاقة الحب والزواج بواسطة الخيانة وعلاقة الصداقة والمودة والروابط الأيديولوجية خربتها سوسة الانتهازية والوصولية المتمثلة في عليش سدرة وخاصة في رؤوف علوان إن سعيد مران يناضل لأنه رأى صورا من المبادئ التي آمن بها والعلاقات التي ربطها تتهدم، سماهم سعيد مهران من قبل "النيام الذين خلقوا نبوية وعليش ورؤوف علوان وهم أصل البلايا"[1]. ومن هنا كانت قطيعته معهم وخروجه وكان عليهم، فعلاقة سعيد مهران بمن حوله عدائية مرده انهيار القيم الأصل في مجتمع متدهور، قيم الحب والمودة والكرامة قد انهارت أمام الجشع والطمع والمصالح المادية الوضعية فعليش سدرة قد خان صديقه ومعلمه طمعا في ماله وزوجته. وهكذا حرم سعيد مهران من الحب والأبوة والصداقة معا"، وسعيد مهران سيفر من الواقع الذي تخشبت فيه القيم، وجفت فيه العواطف، وصار فيه الإنسان أسير الغربة والعزلة والوحدة المقلقة فيقول: "والدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية"[2].

ويخرج بعد ثورة ليفاجأ بأن أستاذه القديم الذي كان سيفا مسلولا على رؤوس الأغنياء وسكان القصور في مجلة متروية تحمل اسما معبرا هو النذير، وقد ازدادت مخاوف سعيد مهران عند زيارته لمقر الجريدة ثم عندما زار فيلة رؤوف علوان التي يشهد منظرها بالثراء في حي لم يعد سعيد مهران زيارته إلا للسرقة، وفي هذه المدة القصيرة حتى اللصوص لا يحلمون بذلك[3]. غير أن الحقيقة سرعان ما انكشفت وعرف سعيد مهران الوسيلة التي نقلت أستاذه إلى قصر المرايا والأضواء، إنها بكل بساطة الخيانة والوصولية إذ صرح له: "يا عم سعيد زال تمام جميع ما كان ينغص علينا صفو الحياة، فيجيبه سعيد مهران: تعد ما أكدرته بتحد ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر معلنا بذلك بداية المعركة، فصراع سعيد مهران

1 – المصدر نفسه، ص 98.

2 – المصدر نفسه، ص 115.

3 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 36.

أمثال عليش ورؤوف علوان فهي حكومة تتحيز لبعض اللصوص دون البعض"[1].

وقد بدأت هذه الروح العدائية بين السلطة وبين سعيد مهران وكل من يمثلهم عندما ظهر المخبر "حسب الله" ليحمي عليش سدرة ويتعسف على سعيد مهران ولا تخفي رمزية الاسم المركب أي الحساب حساب العدالة وهي السلطة الزمنية، وحسب الله رمز السلطة الدينية التي استغلتها الفئة الحاكمة وجعلت منها سيفا لضرب الجماهير المتمثلة في شخصية سعيد مهران، ويظهر ذلك خاصة في المسبحة التي يمسكها المخبر بيده وهو يصيح في "سعيد مهران اسكت يا ابن الثعلب وباسم الشرع يحرم هذا المخبر سعيد مهران من النور الوحيد الباقي في حياته من ابنته سناء.

هذه الخلفية السياسية التي حركت سعيد، فاليأس الذي عانى منه سعيد هو النظام السياسي الذي وجد فيه وذلك بسلبه قيمتي العدل الاجتماعي والحرية زيادة على ذلك فإن سعيد مهران يتضمن بناء شخصيته نقطة ضعف أساسيه تتمثل في تلك الجرأة وذلك الاندفاع بسبب مجنون في لحظات الغضب لا يثنيه شيء فيقول الناقد نبيل راغب: سعيد بطل تراجيدي هذا الجنون والاندفاع الذي كان يسري في عروقه سريان الدم مما سمم حياته فهو لم يكن يملك القدرة على أن يتفادى عاصمة الانتقام التي أجبرته على أن يسير في اتجاهها إلى مصيره المحتوم[2]، ويقول سعيد مهران معبرا عن حقده وتعلقه بالانتقام أن للغضب أن ينفجر وأن يحرق وللخونة أن ييأسوا حتى الموت وللخيانة أن تكفر عن سخنتها الشائهة[3]، فشخصية سعيد مهران شخصية تعاني مرارة الصراع، فاللحظة التي يتم فيها القضاء على سعيد لحظة يسود فيها الظلام وهذا يظهر في قوله "تكاثف الظلام" فهذا الظلام ظلام لاختلال ميزان العدل فهو يطمع في توازن العالم المادي مثل توازن عالم الشيخ الجنيدي المجهول، فالشيخ الجنيدي لا يعبأ بانسجام عالمنا لأنه في نظره عالم أشباح مزيف لا

1 – المصدر نفسه، ص 93.

2 – مصطفى التواتي: المرجع السابق، ص 53.

3 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 8.

حقيقي. وأن سعيد مهران هو رمز لقيمة أصلية في مجتمع متغير ومتدهور، ولئن فشل في قلب عجلة الزمن فقد أهدر دمه احتجاجا على هذا الحاضر الذي فقد فيه كل قيمة أصلية قيمة الأبوة والحب والصدق والحرية، وبهذا نجد شخصية سعيد "اللص" تعيش الماضي، فالماضي يأخذ جزءا من حياته على عكس الحاضر الذي يحتل الجانب الأكبر إلا أن المؤلف استطاع أن يجعلها حاضرها شخصية نامية يتصارع فيها الخير والشر لتقوم بينها وبين أفراد من المجتمع متشابكة لتعيش مأساتها وتتعاطف معها فسعيد يسقط فريسة الضياع المطلق بجانبين ثقيلين فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ الجنيدي بقادر على رؤية ومن ثم يسقط بطل الرواية.

3 – الشخصيات الجزئية:

وأهم الشخصيات الجزئية في "اللص والكلاب" هم الطفلة سناء ونبوية وعليش سدرة والصحفي رؤوف علوان والشيخ الجنيدي والمومس نور، وأن أول ما نلاحظه بشأنهم أنهم لا يتمتعون بوجود منفصل عن وجود البطل ولا نعرفهم في الغالب إلا من خلال ذكرياته وتصوراته وما نعلمه عنهم إلا ما يعلمه البطل نفسه أو ما يهمه أو يعرفه عنهم، فنبوية لم تظهر مباشرة في الرواية ولو مرة واحدة رغم ثقل حضورها في كامل الرواية لأن سعيد مهران لم يعد يطيق أن يراها.

عليش سدرة: لم نره إلا مرة واحدة.

سناء: رغم أهميتها في الرواية وحضورها الدائم لا نلمحها مباشرة إلا في مناسبة واحدة ونحن لا نعرف أين انتقلوا جميعا لأن سعيد لا يعرف ذلك[1].

الشيخ الجنيدي: لم نتعرف عليه إلا من خلال ذكريات سعيد مهران عنه وحواره معه، ومن خلال هذه الذكريات تعرفنا عن نبوية وعلى رؤوف علوان.

أما نور: فإنها لم تظهر في الرواية إلا عند احتياج سعيد مهران إليها ثم اختفت فجأة ولم

1 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 296.

نعد نعلم عنها شيئا وذلك قبيل سقوط سعيد مهران قتيلا بين القبور ومن هذه الملاحظات نستخلص الشخصيات الأخرى في الواقع هي وجوه ممكنة لشخص واحد هو الشخصية المحورية وروافد تصب في نهر واحد هو العمود الفقري للرواية بأكملها، ومن هذه الشخصيات نجد: رؤوف علوان: فهو طالب رث الثياب كبير القلب[1] محرر مجلة النذير وهي مجلة كانت تمثل صوتا مدويا للحرية فهو ممثل قيمة الحرية التي تنادي بها الثقافة، الطالب الثائر كان اغتياله في نظر سعيد يعني الحرية، الانتصار تنكر لكل المبادئ الفاضلة التي زرعها في تلميذه فهو معلم لسعيد طمعا في الثروة والمكانة العالية يمثل أهم قيمة في حياته، ورمز لفئة المثقفين الانتهازيين، فرؤوف يمثل عنصر "التحول" تحول إلى جانب الطبقات التي حاربها من قبل، فهو القيمة الجديدة التي اكتشفها سعيد في حياته، تحول رؤوف إلى قيد الحرية ويصبح مطارد لها، لم يكن قيمة مطلقة وإنما قيمة منحوتة، فهو رمز الخيانة التي ينطوي عليها عليش ونبوية وجميع الخونة "هو الظل لأزمة الحرية في المجتمع، فهو صديقه الانتهازي خان ماضيه المكافح الحاضر البراق، فهو يمثل خيانة للمجتمع إذ نجده يمثل الانتماء المأزوم[2]، كان يكمل جانبا ناقصا في حياة سعيد هو التفكير الثوري والثقافة، تحول رؤوف أحد مطارديه إلى رؤوف خائن بكل بساطة، نجد أيضا شخصية، نبوية وهي أقرب الناس إلى سعيد فهي زوجته تسم بالخيانة والغدر، خانته مع صديقه[3]، كما أننا نجد شخصية عليش تغلب عليها الخيانة والمكر حيث يخون صديقه سعيد، ويتزوج من زوجته بعد أن يبلغ عليه في إحدى سرقاته الليلية فهو يتنكر له، لم يكن إلا شخصا عابرا لا قيمة له، رجل فازع المروءة لا يستعذب العدوان إلا من أحسن إليه[4].

---

1 – مصطفى تواتي: المرجع السابق، ص 34.

2 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 278.

3 – أنور المعداوي: في الرواية المصرية القصيرة، مجلة سجل الثقافة الرفيعة، ع67، أوت 1962، ص 32.

4 – محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى، ط2، القاهرة 1993، ص 90.

فهذه الخيانة تتعدى على قيمة الصداقة، كما أننا نذكر الطفلة "سناء" وهي ابنة سعيد مهران أنكرت أباها فهي لم تتعرف عليه بعد، فهي تمثل الرباط الذي يوصل بين سعيد والمجتمع، وظهرت البنت بعينين دامستين بين يدي الرجل ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة وبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه، وجعلت تقلب عينيها في الوجوه بغرابة وفي وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه، وتميل بجسدها إلى الوراء، لم ينزع منها عينيه، ولكن قلبه انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع وكأنها ليست ابنته رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل ونداء الروح ما شأنه؟ أم هو الآخر قد خان وغدر؟[1]. إلا أننا نجد هناك من الشخصيات من كانت رحيمة بسعيد مهران وهي "نور" المومس، فهي جرح من أجراح المجتمع، كانت أكثر وفاء وإخلاصا له من الزوجة وأعز الأصدقاء له فهي تمثل الأمل اليتيم الذي تراءى لسعيد قبل انهياره بلحظات قليلة فهي اختارت هذا الرجل المطارد بالرغم من الأخطار التي كانت تحدق بهما، تتسم بالحب الكبير الذي تحمله لسعيد[2]، فسعيد مهران يفقد النور وينتشر الظلام في الحجرة وخارج النافذة، وزاد صمت القبور صمتا ولا يمكن أن يضيء المصباح كي تبقى الشقة أثناء غياب نور، من هنا يتضح فقدان سعيد آخر أمل له حين اختفت نور[3]، لكن هناك من قدم يد المساعدة لسعيد مهران، وهذه الشخصية هي شخصية علي الجنيدي، وهذه الشخصية تلعب دورا رمزيا في القصة إلى جانب دوره الحقيقي في حياة البطل فهو صديق لوالده شيخ الطريق المختلي بالخجل في خلوته على حافة الحياة خارج المدينة ومن حوله مدينة الموت يدين جميعا من السذج الفقراء والبسطاء الذين يبحثون في الدين عن ملجأ يأوي الهاربين من الدنيا[4].

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 14.
2 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 359.
3 – محمود غنايم: المرجع السابق، ص 98.
4 – مصطفى تواتي: المرجع السابق، ص 34.

4 - تفاعل الشخصيات فيما بينها:

عندما نرجع إلى هذا العنصر بين شخصيات الرواية نجد الكاتب يستعمل ما يمكن أن يسمى بالرمز العفوي في الإشارة إلى التفاعل العميق الذي حدث بين شخصيتين ألا وهما رؤوف علوان وسعيد مهران، سواء كان هذا التفاعل من خلال فكرة سرقة الأغنياء، أو من خلال الكتب التي كان يعيرها إياه إذ يتضح هذا الرمز في تجاهل سعيد لأزمة الشخصية مع نبوية وعليش واتجاهه رأسا إلى الفيلا التي يسكنها رؤوف[1]، في هذه الفترة، ففي فترة السجن الذي كان فيها سعيد من جراء خيانة زوجته وصديقه، كان رؤوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة وهي تحوله إلى جانب الطبقات التي حاربها من قبل، وهنا تظهر الإشارة إلى ما كان ينصح به رؤوف سعيد فهو عندما يغير نصيحته إلى سعيد بأنه يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة ستعطي ردا حاسما على خداع العمر كله، لذلك نجده يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التي تتضح مرارة، ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر لهذا ينبغي أن نتصور سعيد في وضعه الصحيح فهو لم يذهب إلى رؤوف ليأخذ منه بعض جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملا حقيرا كما دعاه ولكنه يطلب من رؤوف علوان أن يعمل معه محررا في الصحافة ولم يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد في محاولة سرقته، هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لما خرج من السجن: وحدي مع الحرية ثم يعاني ويلات الهزيمة[2]، فالعلاقة التي تربط بين سعيد ورؤوف علاقة الصداقة فهو يتفاعل معه في هذا المجال وتتحول هذه الصداقة إلى خيانة وأصبحت يملأها الحقد والكراهية من طرف البطل سعيد على صديقه رؤوف علوان، فهي العلاقة الأكثر خطرا والأكثر أهمية، نجد أيضا علاقة الأبوة بين سعيد وابنته سناء، كما نجد أنواع العلاقة التي تربط بين سعيد وصديقه عليش فقد كان تابع لسعيد علاقة السيد بتابعه تكاد تكون علاقة أب

1 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 274.

2 – عزيز أباظة: القصة والرواية، دار العودة، ط1، بيروت، 1980 ص 20.

بولده (رباه ورعاه وأحاطه بكل دروب الرعاية إلا أنها تحولت إلى خيانة مكر وخداع). نجد علاقة سعيد بنبوية علاقة زوجية تتحول أيضا إلى الخيانة وفي الأخير نجد التفاعل بين الشخص المتصوف علي الجنيدي وسعيد مهران هي علاقة روحية.

ب) البعد المكاني:

جغرافية الرواية التي تجري بها الأحداث المروية عن طريق اللغة، فهو إطار أو ديكور ليصبح عنصرا هاما من عناصر تطور الحدث[1].

فلا بد لأحداث الرواية أن تقع في مكان معين لأنه يساعد على إعطاء الرواية بعدها الواقعي وملامحها الاجتماعية، وهو أمر ضروري لحيوية الرواية ومكان رسم البيئة في الرواية قد يكون في مقدمتها أو في ثناياها أو تأتي استطرادا خلال الأحداث، أو عند تصوير الشخصية علما بأن لتصوير البيئة أثرا كبيرا في اندماج القارئ مع الرواية[2]، ورغم أن هناك من الأشخاص في الرواية، الذين هم من أصل ريفي أمثال رؤوف علوان ونور، فإن الأحداث تدور كلها في المدينة، غير أن المكان في هذه الرواية ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات.

إن المكان في هذه الرواية حدث وجزء من الشخصية المحورية كباقي الشخصيات، والمكان الأول هو:

السجن: اقترن السجن في رواية "اللص والكلاب" بالغدر والخيانة، فسعيد وقع به غدر أو خيانة عن طريق زوجت[3]، وصديقه، فانتهج اللصوصية ليثبت هذا الحق الذي سلب منه ويتحرر من سجن الخيانة والغدر الذي لازمه طوال فترة مكوثه في السجن الحقيقي أو سجن الحكومة، كما ورد على لسان سعيد مهران في محاورته مع الشيخ الجنيدي:

---

1 – إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، مذكرة ماجستير، إشراف د. طاهر حجار، معهد اللغة والآداب العرب، جامعة الجزائر، 1993، ص 36.

2 – داود غطاسة: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، دار الثقافة، ط3، الأردن، 1991م، ص 132.

3 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 280.

على أي حال لا أحب أن ألقاك متنكرا، لذلك أقول لك أنني خرجت اليوم من السجن.

فهز رأسه في بطء وهو يفتح عينيه قائلا فيما يشبه الأسى: أنت لم تخرج من السجن.

فابتسم سعيد، كلمات العهد القديم تتردد من جديد حيث لكل لفظ معنى غير معناه وقال: يا مولاي كل سجن يهون إلا سجن الحكومة[1].

فدلالة السجن نقيض للوجود، وبما أن جوهر الوجود هو الحرية، فهو نقيض للحرية، فالأزمة التي عالجها نجيب محفوظ والتي عانى منها بطله هي أزمة الحرية، يقول غالي شكري: "إن مأساة سعيد مهران هي في الواقع مظهر لأزمة الحرية في البلاد بأكملها[2].

ومن هنا يتخذ السجن مدلوله الحقيقي ويتحول إلى كابوس يجثم على صدر سعيد مهران ولذلك أيضا كانت الأحداث تنطلق من السجن وتعود إليه لتغلق الدائرة وتعلن أنها عبث، وقد ذكرت لفظة السجن سبعة وأربعين مرة في الرواية.

تبدأ الأحداث بخروج سعيد مهران من السجن وتنتهي بمحاولة العودة إليه ثانية وموته، وهو نوع آخر من السجون هو سجن الموت الأبدي، فالرواية رحلة من السجن إلى السجن، لهذا ناضل سعيد مهران ورفض أن يستسلم للسجن، فدفع حياته ثمنا في سبيل حريته، وهو السبب نفسه الذي دفع به إلى تنفيذ خطته في القضاء على أعدائه، وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية وبالتالي يسلب الإنسان إنسانيته من شدة العقوبات المسلطة على السجناء، إضافة إلى شعورهم بالظلم وانعدام العدالة الاجتماعية، فالمجتمع الذي يفقد قيمة الحرية في معناها الأساسي يتدهور وتزدهر فيه الانتهازية والجشع وتصبح المادة والربح العاجل هما القيمة الوحيدة الثابتة وما عداها كمتغير ومتحول حسب المصلحة، فالسجن في ظل المجتمع الذي يعيش فيه سعيد مهران يصبح كأنه للمجتمع البريء والمجرم ولذلك فإنه لا فرق بين من هم

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 143.

2 – غالي شكري: المرجع السابق، ص 280.

داخل السجن وهو المعنى الذي يؤكده سعيد مهران بمحاكمته لقضاته قائلا: "الواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلا أنني داخل القفص وأنتم خارجه وهو لا فرق عارض إلا أهمية البتة"[1].

وهكذا يتضح لنا أن السجن ليس مجرد إطار مكاني لحدث من الأحداث وإنما هو شخصية من أهم شخصيات الرواية، وبعد من الأبعاد المعنوية إذ لا نجد حدث داخل السجن بل كل الأحداث تقع بين الخروج منه والعودة إليه، أما بالنسبة إلى بقية الأماكن يجري يمكن تبويبها في ثنائيات متضادة[2].

1 – أمكنة مغلقة =/= أمكنة منفتحة.

2 – أمكنة متغيرة =/= أمكنة لم تتغير.

3 – أمكنة مركزية =/= أمكنة هامشية.

وإذا تمعنا في هذه الأمكنة فإننا نجدها تتخلص في ثنائية واحدة.

أمكنة منغلقة متغيرة مركزية =/= أمكنة منفتحة هامشية لم تتغير[3].

1 – الأمكنة المنغلقة المتغيرة:

من الأمكنة منغلقا في وجه سعيد مهران، ومن بين هذه الأمكنة نجد:

السجن: ينغلق بابه كما كان منغلقا عليه، منطويا على الأسرار اليائسة.

مبنى جريدة الزهرة: حيث يعمل رؤوف علوان، هو أشبه شيء بالسجن أو القلعة في مناعته وإنغلاقه.

قصر رؤوف علوان: رغم الخلاء الذي يحيط به من ثلاث اتجاهات فهو مغلق الأبواب يحرسه البوابون والخدم وقد بدأ سعيد مهران "مسدل الجفون" تحرصه الأشجار من كل جانب كالأشباح[4]، وباستثناء السجن وهو الحقيقة الثابتة في المجتمعات الخاوية منه الحرية فإن

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 115.

2 – مصطفى التواتي: المرجع السابق، ص 88.

3 – المرجع نفسه، ص 89.

4 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 49.

بقيت هذه الأمكنة المنغلقة هي أمكنة تنبئ بالتغيير فمبنى الجريدة القديم الذي كان يشتغل به رؤوف علوان هو أبعد ما يكون عن هذه القلعة العظيمة، إذا كان يعمل في جريدة متروية بشارع محمد علي بل أن اسم الجريدة نفسه قد تغير إلى النقيض، إذ أصبح يحمل ليونة الزهور بعد أن كان صوتا منذرا، وكذلك القصر فإنه جديد هو والآخر وما كان يتصور يوما أن أستاذه ذلك الطالب الفقير المقيم الكراسي الخشبية، ذات المقاعد من القش المفتول الزبائن القلائل[1]، وقد أحس سعيد في هذا المقهى بالراحة والاطمئنان أنعشه هواء الصحراء النقي، بعد أن كان يختنق وهو وسط المدينة التي تلوح له متربصة عن بعد، ويشترك مع منزل الجنيدي ومقهى طرزان في البساطة والانفتاح.

مسكن نور: الذي تفتح نوافذه على الخلاء الممتد وتشرف على المقبرة بعيدا عن عفونة الأحياء. إن انفتاح هذه الأماكن في وجه سعيد مهران، هو تعبير عن عدم تغيير أهلها، وعدم خيانتهم ومحافظتهم على علاقات المودة معه بعكس ساكني وسط المدينة إنهم أهل من مجتمع الهامش، فكان الشيخ الجنيدي سيقبله بشفقه ومودة وتسامح حتى عندما يرفض أن يصلي بل وكان ملجأ عند الشدة به يستعين على راحته وأكله وإليه يشتكي همومه ويهرع إليه، وكان يعتبره الملجأ الوحيد فيقول له، لا تأخذني، لا مكان لي في الدنيا إلا بيتك".

أما قاعدة انطلاقه فهي مسكن نور فيه وجد الحب والحفاظ على الود الذي خانته نبوية ساكنة المركز ومنه كان ينطلق لتأديب الخونة وإليه يعود فتحتضنه نور بحبها وكانت تقول له ببساطة الفقراء (أحطك في عيني) ولذلك كانت نهايته عندما اختفت وفقد قاعدته الأمنية، ووقع بين أنياب الكلاب ومزقه الرصاص، وكان الذين قتلوه القادمون من المركز قتلوه بسبب رؤوف علوان على الخصوص، وبذلك سجل المجتمع المركزي انتصارا دميا على المتمردين، والخارجين من طبقات الهامش، وسجلت الخيانة ببيت الطلبة سيقفز في وقت قصير إلى قصر "المرايا والتهاويل"، ونلاحظ أن هنا التغيير المكاني مرتبط بشخص رؤوف

1 - المصدر نفسه، ص 58.

علوا وبالتالي فقد لعب المكان دورا بارزا في بناء الرواية وتنمية الأحداث فلم يعرض علينا الكاتب مبنى الجريدة أو قصر رؤوف علوان كمجرد إطار مكاني لعمله وإقامته، وإنما جعلها جزءا من شخصيته الجديدة ومقدمة الإعلان عن تغييره قبل لقائه به.

فالتغير لم يكن حقا في المكان وإنما كان في رؤوف علوان صاحب ذلك المكان، وهو ما كان يخيف سعيد مهران فهتف في داخله: هل تغير مثلك يا نبوية، هل يذكرني مثلك يا سناء ولكن بعد الأفكار السوء[1]، ومن هنا نفهم موقف سعيد مهران من هذه الأمكنة فتراه يسحب كرهه للسجن وعدائيته له على مبنى الجريدة وعلى قصر رؤوف علوان، فلم يفكر وهو يرى مبنى الجريدة ثم القصر إلا فكرة السطو، وشبه البهو بالميدان معلنا موقفه من أستاذه القديم بما تحمله هذه اللفظة من معاني الصراع والحرب، والقطيعة مع أستاذه الجديد، هذا العالم الذي طالما حاربه ومازال يواصل في محاربته، في حين انتقل أستاذه إلى الضفة المقابلة وعليه أن يحارب كما حارب غيره وبإصرار أشد لأنه يمقت الخيانة وتلمس هذه القطيعة من خلال وصفه للجريدة والقصر حيث كان يشعر بالغربة إذ لا شيء يربطه بهذين المكانين، وهكذا نجد مثل هذه التعابير "فوق بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط[2]، فقد صعدت من هذا المكان طبقة معادية لطبقة البدلات الزرقاء والأحذية المطاط، لذلك كان سعيد مهران يشعر اتجاه هذا المكان بالتحدي والكراهية، فعلاقة سعيد مهران إذن بهذه الأمكنة هي علاقة عدائية هجومية، فهي هدف سطوه ورصاصة وفيها فقد كل قيمة أصلية، فخانته زوجته وأنكرته ابنته، وتنكر له أستاذه وصديقه.

2 – الأمكنة المنفتحة التي لم تتغير:

ومن الأمكنة المنفتحة الهامشية التي لم تتغير، نجد:

مسكن الشيخ الجنيدي: الذي يتصف بالانفتاح المطلق على عكس مسكن رؤوف علوان

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 23.

2 – المصدر نفسه، ص 35.

وهو يقترب منه ضاربا الجبل[1]، وهذا المسكن زيادة على موقعه المنفتح إذ يقع في الخلاء فإن شكله المعماري غاية في الانفتاح، إذ هو عبارة عن حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة وعلى اليمين دهاليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب، وهو مسكن بسيط كالساكن في عهد آدم، إنه صورة مقابلة تماما القصر رؤوف علوان الفاخر المغلق، ولذلك كان سعيد مهران يشعر بألف رابط بشدة إلى هذا المكان روابط طفولته وحنان الأب، بعكس ما كان يشعر به مع الصنف الأول من الأماكن.

مقهى المعلم طرزان: مع الواقع على مشارف الصحراء لا يحيط به إلا الخلاء الشامل وهو إلى انفتاحه هذا يشترك، مسكن الجنيدي في عدم التغيير، "لم يتغير شيء كأنما تركها بالأمس الحجرة المستديرة، النصبة النحاسية". انتصارا ملوثا على روح النضال والثبات على المبادئ وتلك قوانين المجتمعات الخاوية من الحرية.

لقد فقد سعيد مهران حيه وابنته وماله وصديقه في مركز المدينة، ولذلك خرج على هذا المركز "واعتصم بالهامش الذي وجد فيه الود والمحبة من الأماكن الهامشية فيهاجم داخل المدينة ثم يعود ليعتصم بالأماكن التي انطلق منها، وهذه المواجهة بين الأماكن في الواقع رمز للمواجهة الدائرة بين سعيد والكلاب التي انطلق منها، وهذه مواجهة بين فئتين اجتماعيين مثل احديهما سعيد مهران ومثل الأخرى رؤوف علوان والشرطة".

المقبرة: يشرف عليها منزل نور فهي الطرف المقابل للسجن، إنها سجن الحياة الأبدي والحلقة الختامية في الدائرة وحضورها الدائم أثناء صراع سعيد مهران والمقبرة هي المصير المحتوم الذي كان لا بد أن يؤول إليه صراع سعيد مهران غير المتكافئ، صراعه مع قوى طاحنة لا طاقة له بمواجهتها، لكنه رغم ذلك أصر على مواجهتها عالما أن المقبرة تحت النافذة وهو في ذلك رمز البطل التراجيدي الذي يعلم أنه يحمل موته بين جنبيه لكنه يقاوم

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 47.

ويرفض الاستسلام حتى يقع مطحونا[1].

إن تزاوج مسكن نور والمقبرة هو تزاوج الحياة والموت في ثنائية متوازية لا معنى لأحدهما إلا بوجود الأخرى، ولذلك عندما انغلق في وجهه مسكن نور انفتحت له المقبرة، أما الخلاء فيلعب دورا مكملا للمقبرة فهو أيضا العدم أو الوجود المعدوم الذي كان يعيشه سعيد مهران، وهو ما نفهمه من هذه الجملة "ووجد سعيد نفسه كما بدأ وحيدا في الخلاء..."، إنها أزمة وجوده في هذا الكون الذي أصبح فيه الإنسان الواعي لأزمته وحيدا في الزحام والخلاء يطوق المدينة كما يطوق الموت الحياة أو كما يخنق العدم الوجود، لذلك كان دواء مقهى طرزان القائم في هذا الخلاء من المهددين بالموت في كل لحظة، فهم مارقون على القانون ومغامرون ومهربون إن المكان في هذه الرواية لم يعد إطار توجيه التعريفات الأكاديمية لفن الرواية وإنما أصبح عنصرا أساسيا قائما بذاته في البناء الروائي وهو يلعب دور الأشخاص في التركيز على الشخصية المحورية.

جـ) البعد الزماني:

منذ بداية "اللص والكلاب" ترتسم أمامنا السلاسل الثلاث في الموافقة الزمنية الداخلية للرواية: الماضي، الحاضر والمستقبل وذلك في هذه الفقرة: "حتى الأيام الغالية خسر منها أربعة غدرا (الماضي)، وسيقف عما قريب أمام الجميع متديا (المستقبل) آن للغضب أن يحرق وللخونة أن ييأسوا في الموت (الحاضر)[2]، وهذه السلاسل الزمنية هي التي تكون النسيج الحي لبناء الرواية بأكملها. فتعيش طفولة سعيد مهران وموت والديه وحبه لنبوية وصداقته لرؤوف علوان في نفس الوقت الذي نتابع فيه مطاردته للخونة وهروبه من الكلاب ونشاركه أحلامه المستقبلية في بلوغ أهدافه والهروب مع نور ليعيشا معا في أمان، فنقرأ: هذا رؤوف علوان الحقيقة العارية جثة عفنة لا يواريها تراب (وصف الحاضر)، سأجد نبوية في

1 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 135.

2 – المصدر نفسه، ص 8.

ثياب رؤوف أو رؤوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانها، وستعترف لي الخيانة بأنها أبشع رذيلة فوق الأرض (انفتاح على المستقبل)، من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة... فقال عليش سدرة في ركن عطفة أو ربما في بيتي سأدل البوليس عليه لنتخلص منه (عودة إلى الماضي)[1].

وامتزاج الأشخاص ببعضهم البعض هنا صورة أخرى لهذا الامتزاج الزمني الذي لا يخضع لترتيب منطقي ولا يمهد الكاتب للانتقال من مستوى إلى آخر بالأدوات اللغوية المعهودة بل يتركه في ديمومته وانسيابه، فالكاتب يستخدم السرد بضمير الغائب ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها في العالم الخارجي وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة في أذهاننا ينتقل بنا انتقالا مبنيا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم[2].

والتحام الضمائر الثلاثة في عملية القص الروائي يؤدي إلى إلقاء دفقات كاشفة على أعماق البطل، وهذا الالتحام في الضمائر الثلاثة هو الذي يعرى الأحداث تعرية تامة من خلال الجو المضبب من القص الروائي البارع موضحا ذلك التزاوج الخصب بين البطل وبين الأحداث الروائية، أحداث الماضي التي اندلعت في أعماقه فالتحمت بلا وعيه، وأحداث الحاضر التي يعيشها وتؤثر فيه ويؤثر فيها وأحداث المستقبل التي تتحد ملامحها على ضوء الماضي والحاضر، فأي مكان يلوح أو فكرة تخطر فتثير ذكريات من مكمنها في منطقة اللاوعي فتنقلت لتنساب في تيار الشعور ملتحمة بغلالة شفافة من الضبابة فضلا عن ذلك "تقع عينه على السماء الكدرة ساعة يدور بها سرب الحمام"[3]، فتثير الكآبة ومنظر المقبرة في نفسه ذكريات ماضية وتبعث فيه صورة سناء وسناء تدعو الحديث عن الأم الخائنة وكيف عرفها وهكذا تنبش الكلمات والصور والأشياء في لا وعي سعيد مهران فتتداعى

---

1 – المصدر نفسه، ص 47.

2 – فاطمة موسى: المرجع السابق، ص 121.

3 – نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 21.

الأفكار صورة تدعو صورة كسلسلة ولكن حلقاتها متداخلة مع حلقات الحاضر والمستقبل، "ومن خلال النافذة بدت سماء المغيب كدرة يدور بها سرب من الحمام من آن لآن، وجفولك.

يا سناء مؤلم حقا كمنظر القبر... ولن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة المليئة بالرصاصات الطائشة وكالرصاص تطيش رغائب كثيرة في الدنيا مخلفة ورائها سلسلة من الحلقات المحزنة ابتداء من الحلقة الأولى عند بيت الطلبة ولم يكن عليش سدرة إلا شخصا عابرا لا قيمة له، أما نبوية فقد هزت القلب حتى أقلعته".

وهكذا تستمر التداعيات بين الوعي واللاوعي ويسير الزمن بكل ديمومته فتعرف قصة حبه لنبوية وكيفية تزوجه منها، ولا نعرفها عن طريق الرواية الموضوعية إنما عن طريق سعيد مهران فتعيش معه تلك القصة الممزوجة بالوعي والأمل في المستقبل والخوف منه في نفس الوقت، ويتداخل الحاضر في ذلك حتى لا نكاد نفرق بين ما هو خارجي موضوعي وبينما هو داخلي ذاتي في نفس سعيد مهران فما عن ذكر جفول سناء منه حتى تنتشر الظلمة، فلم نفرق الظلمة الحاضرة الموضوعية بالظلمة الماضية الذاتية "وليتني أنسى فيها نسيت جفولها وصراخها الذي رددته أركان الأرض وجفت بسببه الينابيع والنسائم وكافة المشاعر الطيبة في الوجود وانتشر الظلام في الحجرة وخارج النافذة وزاد صمت القبور"[(1)].

وخلاصة القول أن نجيب محفوظ قد حطم التوقيت وأعاد الزمن ديمومته بمفهومها البرغسوني، والديمومة زمن النفس، فكيف رفع لنا الكاتب الحجب لنرى باطن شخصياته، ويقول أحد النقاد إن الروائيين الجدد أرادوا أن يحطموا التوقيت في الرواية ويلخص وسائلهم خاصة في العودة إلى الوراء وخلط الأزمنة والاستبطان الذاتي والإشارة إلى ما سيحدث مستقبلا.

رابعا – ملخص وتحليل لقصة حلومة:

نشرت قصة "حلومة" (Allouma) ضمن مجموعة الكاتب (La main gauche)

1 – المصدر نفسه، ص 98.

حيث توحي هذه التسمية إلى العلاقات غير الشرعية بين الرجل والمرأة.

والكاتب موباسان استهل هذه القصة على لسان بطلها بقوله بأن صديقا له أراد زيارة الجزائر، فأخبره بأن يمر على صديق له يدعى السيد "أوبال" والذي يقيم في برج اسمه برج أبابا، لكن ذلك الصديق نسي اسم المكان الذي يقيم فيه وبقي يتنقل من مدينة إلى مدينة أخرى حتى انتهى به المطاف أمام قلعة كبيرة تعود إلى السيد "أوبال" نفسه.

أقام واستراح فترة عنده يتناولان أطراف الحديث عن الأراضي الجزائرية وخيراتها، كما كان يسأله عن السبب الذي جعله يقيم في ذلك المكان، إلى أن وصل بهما الحديث عن النساء، فقال السيد أوبال أنه حوالي أكثر من أربع سنوات أحضر له خادمه امرأة من الجنوب يختلط دمها بين العربي والزنجي، طويلة، سمراء البشرة، تفاجأ بوجودها داخل غرفته جالسة على الكرسي بلباس مثير متزينة بأنواع الصيغة والحلي، تنتظر مجيئه وحين سألها عن اسمها أجابته "حلومة".

حلومة هي بطلة القصة تدعي أنها ابنة قائد من أولاد سيدي الشيخ وأمها تركها والدها في إحدى الطرقات، إذ يتخذها السيد أوبال عشيقة له داخل أسوار تلك القلعة، حيث عاشت معه أياما عديدة وذات يوم انتبه أنها تخرج كل يوم من منتصف النهار إلى المساء، وعند عودته يوما من عمله رآها تصلي أمام ضريح أو ولي تتحدث معه وتبوح له بكل همومها ومشاكلها. وكالعادة دعاها إلى غرفته ليلا وحاول تقبيلها لكنها امتنعت عن ذلك وأخبرته بأنه رمضان، إذ لا يجوز لها فيه الأكل والشرب فتمنع عن القيام بذلك إضافة إلى ما يطلبه منها، وإن سمحت بذلك فإنها ستلعن، فهي بالرغم من علاقتها غير الشرعية معه إلا أنها لم تسمح له بلمسها والاقتراب منها فهي بطبيعة الحال تدين بالديانة الإسلامية والتي تحرم عليها القيام بتلك الأفعال وتعتز بإسلامها ودينها، فأمرها بالذهاب إلى أهلها وصيام رمضان معهم لكنها أبت، فإن عاداتهم لا تسمح لهن بالعودة إلى أهاليهم بعد هروبهن أو مغادرتهن.

مر عليهم الصيف وكان شديد الحرارة، وفي أول أيام الخريف بدت له حلومة منشغلة

وزاهدة في كل شيء، في بعض الأيام كانت حلومة تبدو حزينة زاهدة من كل شيء، وذات مساء اختفت ولم يعثر عليها فظن بأنها قد أصيبت أو لحقها أذى أو انزلقت من مكان مرتفع، فأمر رجاله بالبحث عنها حيث بحثوا عنها في كل مكان عدة أيام وليال، ولم يجدوا لها أي أثر. بدا له البيت خاليا وحياته غير مستمرة، فكان يردد كلمة "ذهب الغزال" ليعبر عن بعدها وذهابها بسرعة.

مرت عدة أسابيع بطيئة عليه لوحدته حتى دخل عليه خادمه فرحا ذات عادت حلومة، قفز من سريره فرحا يريد رؤيتها ويسأل عنها ثم صاح من بعيد: من أين أتيت؟ لكنها ظلت صامتة جامدة، أعاد عليها السؤال مهددا إياها فأجابته: أنها لا تستطيع في بيته مدة طويلة لأنها اعتادت على حياة التنقل والترحال والنوم والجري على الرمل إضافة إلى التنقل وراء القطعان من سهل إلى سهل، أحس بأنها لا تكذب عليه فصدقها وأشفق عليها.

كان أوبال يحس بأن حلومة عبارة عن شيء مهم في حياته لا يستطيع التخلي عنها إنها عادة يتمسك بها أي رجل ذو شهوة، إلى أن جاء ذلك اليوم الذي دخل عليه خادمه بوجه غير مألوف وفي عينيه قلق كبير، أخبره أن حلومة هربت مع ذلك المتشرد الذي كانت تلتقي معه يوميا وعلى قرابة أسبوع من المراقبة خلف غابة الصبار المجاورة للقلعة حيث رآهما يخرجان من غير عودة.

حاول السيد أوبال أن يتذكر ملامح ذلك الشخص الذي أحضر صورة له ثم تذكر أنه رآه في الأسبوع الماضي واقفا فوق مرتفع من الأرض يتأمله بنضرات غريبة حيث كان بدويا طويلا أعضاءه بارزة وعارية، إذ لم يساوره أدنى شك بأنها هربت معه لأنها كانت حلومة "بنت الصحراء" ثم قال لخادمه: إذا ذهبت فهي الخاسرة، دعني أبقى وحيدا لدي رسائل علي أن اكتبها انصرف الخادم وقد أدهشه هدوء سيده، فتح النافدة ليدخل بعض الهواء ثم قال في نفسه: يا إلهي إنها كغيرها من النساء الكثيرات لا يعرفن ما يدفعهن إلى طريق معين وما يجعلهن يحببن أو يتركن رجلا.

أ) أنواع المكان:

1 - المكان الجغرافي:

بعد اطلاعنا على قصته "حلومة" نجد أن الكاتب وصف الطبيعة الجزائرية بأجمل الأوصاف، وقد تفنن في وصف مختلف المناطق الجبلية والأشجار والوديان، إلى درجة أنه جعلها كلوحة فنان، في منتهى الروعة. وهذا الوصف في حقيقة الأمر واقعي إلى درجة كبيرة[1]. بحيث نجد موباسان في وصفه، مزج بين لمسة جمالية وأدبية، جعلت الجزائر تظهر في أحسن حلة. حيث نجد الكاتب قد سمى العديد من المدن والمناطق التي زارها، مثل قوله: "كنت منذ أكثر من شهر أتجول في تلك المنطقة الرائعة التي تمتد من الجزائر إلى شرشال إلى أورليانفيل إلى تيارت"[2]، ويصف هذه المناطق بقوله: "كانت منطقة غابية وقاحلة في الوقت نفسه، عظيمة ومتواضعة تقابلك بها بين مرتفعين، غابات عميقة من الصنوبر تقع في أودية ضيقة... وبها منخفضات في ثنايا الجبل المجهولة ذات جمال أخاذ فضفاض شعاب منبسطة، تغطيها أشجار الدفلى، يعجز الخيال عن تصويرها"[3].

كما استعمل موباسان التشبيه في كثير من المرات، مثل قوله: "وحيث تبدو تلال أشجار الدفلى الصغيرة من أعالي الجبال كزرابي شرفية تبسط على طول مجرى الماء"[4]، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على مدى إعجابه الكبير بهذه المنطقة.

كما نلاحظ أن وصف الكاتب للطبيعة الخلابة للجزائر لم يمنعه من وصف الصحراء، بأعنف الصفات المشيئة لها حيث يقول: "وشرعت في النزول من القمة متجها نحو الجنوب، مكتشفا أمامي منطقة محدودبة، تمتد من قبل الجبال الشامخة نحو السماء

---

1 - غي دي موباسان: حلومة، ترجمة أحمد منور ضمن" الجزائر في كتابات الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر"، 2008م، ص 88.

2 - نفسه.

3 - المرجع نفسه.

4 - غي دي موباسان: حلومة، ص 107.

المشرقة، إلى أعتاب الصحراء، كانت منطقة مرتفعة وموحشة"[1]، حيث وصف الصحراء بأوصاف جعلتها تبدو جحيما ومكانا موحشا ير قابل للعيش فيه.

2 – المكان الدلالي:

من خلال دراستنا لقصة "حلومة" نجد موباسان قد أعطى دلالة للمكان بعيدة كل البعد عما وصفه من مناطق خلابة بهذا البلد، فنجده قد أقام العديد من التعارضات في وصفه للمكان والدلالة المقصودة، هي وضع مقارنة بين الأنا والآخر، حيث نجده مثلا في وصف بين السيد أوبال بالبرج هو يشير إلى المكانة العالية للأنا، مقارنة بالآخر الذي يسكن الخيم.

ونجده يصف الخيم "خيم داكنة اللون مسننة ومشدودة إلى الأرض كأنها أصداف بحرية تلتصق بالصخور أو أكواخ مصنوعة من أغصان الأشجار"[2]. وقد تكرر هذا الوصف بشكل كبير، وكان في كل مرة من الأوصاف والتشبيهات للخيم، فيصفها مرة بالشفافة اللباس ومرة أخرى بالسقف الوبري، ويظهره بأوصاف توحي على البداءة والتخلف اللذين يعيش فيهما العرب، كما أن وصف بيت الأنا الذي قدمه الكاتب يعطي دلالة على الاستقرار النفسي في الحياة والهدوء والسكينة، عكس الترحال الدائم للآخر، كونه يعيش في خيم، ويغير مكانها من وقت لآخر حسب ظروف الحياة، ونجد الكاتب في وصفه لبيت السيد أوبال يقول: "بيت أبيض الطلاء"[3].

ويقول عن البيوت الجزائرية "سواء خلف الجدران مساكنهم المدهونة بالجير في المدينة"، يحاول الكاتب أن يوضح تقدم الأنا في طلائه لبيئة بالطلاء، وتخلف الآخر في طلائه للبيت بالجير. وقد أطنب الكاتب كثيرا في احتقار الخيم الجزائرية إلى درجة أنه وصفها بوصف جعلها مثل مأوى الحيوانات.

---

1 – المرجع نفسه، ص 89.

2 – ماجدة حمود: صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت 2010م، ص 44.

3 – نفسه.

ب) دراسة الزمن:

سنحاول الوقوف على ما يدل على زمن الأنا، وزمن الآخر، والزمن ينقسم إلى قسمين: زمن خطي تكون أحداثه في اتجاه واحد دون توقف أو العودة إلى الوراء، أو التكرار أما الثاني فهو الزمن الأسطوري أن يكون تحت تصرف الكاتب وكيفما شاء.

1 – الزمن الخطي:

نستخرج من قصة "حلومة" العديد من المؤشرات التي تدل على وجود زمن خطي، مثل: كنت منذ أكثر من شهر أتجول راجلا في تلك المنطقة الرائعة التي تمتد من الجزائر إلى شرشال إلى أوليان فيل[1].

سرت في الليل البهيم مدة طويلة... وصلنا أمام بيت أبيض الطلاء... وسمعت صوتا فرنسيا[2].

لأننا نعثر عليهن حتى في أوساط القبائل، حيث يوجد بعض الأهالي المتسامحين الذين يفكرون في ليالي الرومي[3].

وبعد ربع ساعة كنت أتعشى بينهم

وكنت قد اشتريت هذه المزرعة أو هذا البرج الذي كان موقعا عسكريا محصنا

فأنا أقضي يومي في متابعة استصلاح الأراضي، وغرس الكروم وأصطاد قليلا

وأذهب لأتعشى مع ضباط الموقع العسكري المجاور أو يأتون هم لتناول العشاء عندي.

ونلاحظ أنه استعمل الزمن الخطي إما لوصفه المنطقة أثناء زيارته أو أثناء سماع قصه أوبال مع حلومة وهذا زمن خطي متعلق بالأنا.

وذات مساء بعد عودتي من جولة في الحقول، وكان في بداية الصيف

أعترف أنني بقيت طوال اليوم واقعا تحت التأثير العدواني.

1 – أمينة سوفلان: صورة الجزائر في الأدب الفرنسي، غي دي موباسان وألبير تامو نموذجا، ص 33.

2 – نفسه.

3 – نفسه.

سنؤدي رمضان معا[1]، (زمن خطي متعلق بالآخر)[2].

مر الصيف... وفي حوالي الأيام الأولى للخريف

وخلال عامين عادت إلى ديارها على هذا المنوال (زمن خطي متعلق بالآخر).

2 – الزمن الأسطوري:

لقد استعمل الكاتب موباسان الزمن الأسطوري، وذلك حتى يتمكن من وصف المشاهد بالطريقة التي يشاء، وكذا تحريك الشخصيات كيفما يريد، بحيث صور زمن الأنا (المتعلق به وبمجتمعه) سريعا ومتطورا وحركيا، عكس زمن الآخر (الجزائريين) الذي كان بطيئا جدا وتابعا للأنا، حيث أن الأنا هي المتحكمة في جميع تحركاته، فنجد تحكم وسيطرة أوبال على حلومة التي تتحرك وفق أوامره، وكذا تحكمه في خادمه محمد وفي جميع العمال، وتظهر حركة زمن أوبال في قوله: "فأنا أقضي يومي في متابعة استصلاح الأرض وغرس الكروم وأصطاد قليلا أو أذهب لأتعشى مع ضباط الموقع العسكري المجاور، أو يأتون هم لتناول العشاء عندي"[3]. ومنه زمن أوبال سريع ومتطور حيث يقضي يومه في العمل المثمر والجاد والذي يحصل من ورائه على أموال طائلة، أما زمن محمد فيظهر في بطء ورتابة مثل قوله: "كان محمد يقف بالقرب من فراشنا، وثيابي على ذراعيه ينتظر الأوامر" فتحركات محمد مرهونة كلها بأوامر أوبال.

كما يظهر بطء زمن حلومة في العديد من المرات مثل "سأفعل كلما تطلبه منا وهي الأخرى مثل محمد، جميع تصرفاتها مرهونة بأوامر أوبال، غير أن حركة سير زمنها تغيرت، حيث بدأت تخرج وتدخل وقت ما تشاء، وذلك نتيجة سيطرتها على أوبال بتحقق جميع رغباته، هذه الرغبات جعلت من زمن أوبال يتغير نحو البطء، ويظهر ذلك في قبوله لطلبها

1 – المرجع نفسه، ص 35.

2 – جنات زراد: صورة الآخر في الدراسات الأدبية المقارنة، الجزائر نموذجا، مجلة الكتاب العربي، ع69، 2005، ص 15.

3 – المرجع نفسه، ص 15.

في السكن عنده وإحضار خادمة لها، وإحضار خزانة لها، والسماح لها بالذهاب إلى بيتها أحيانا، وما يؤكد تغير زمن حلومة أيضا هو هروبها مع الراعي المجهول الذي هو الآخر غير من حركة زمنه، وتخلص من القيود المفروضة عليه من طرف أوبال[1].

جـ) تكرار الأنماط في قصة موباسان:

إن النمط أهم الخطوات لدراسة صورة شعب ما، ومنه نحاول استخراج الأنماط المستعملة من طرف موباسان في قصة "حلومة" فقد استعمل الكاتب العديد من الأوصاف عن الشعب الجزائري.

1 - نمط الحيوانية واللاإنسانية:

بعد دراستنا لقصة "حلومة"، لاحظنا أن نمط الحيوانية واللاإنسانية من بين أكثر الأنماط الموجودة في نصه، حيث نجد عددا كبيرا من المفردات والعبارات الدالة على وصف الإنسان العربي، بصفات حيوانية وغير إنسانية، ويظهر هذا في بعض أقواله[2]:

سرت في الليل البهيم مدة طويلة، اتبع هذا الشبح الباهت، الذي كان يجري أمامي حافيا عبر المسالك الكثيرة الحجارة، حيث كنت أتعثر باستمرار.

كان وجهها جامدا كالضم تكسوها حليها الوحشية.

كانت منفعلة رشيقة ومعافاة كبهيمة... بالإضافة إلى رائحة كرائحة الغزال.

كأنه قوة ميكانيكية، تجذبني نحو الابتسامة الحيوانية لشفتيها الحمراوين. وتعكس رؤية كاملة العالم الترحال كما انطبع في ذهن سنجاب كان يقفز من خيمة إلى خيمة... ويتسم وجهها بسيماء صنم.

إنها أقرب إلى حيوانية الإنسان[3].

كما نجد الكاتب يحاول تشويه صورة المرأة العربية، وإعطائها صورة كونها للمتعة لا

---

1 - ماجدة حمود: المرجع السابق، ص 50.

2 - أمينة سوفلان: صورة الجزائر في الأدب الفرنسي، غي دي موباسان وألبير تامو نموذجا، ص 100.

3 - المصدر نفسه، ص 100 وما بعدها.

غير، ويظهر هذا في قوله: "أما بخصوص المنع، فقد سبق وقلت لك إن مدينة الجزائر كانت تمنحني أجود الأنواع، وبين الحين والآخر كان يستوقفني أثناء جولاتي عربي متسامح وعطوف، ليعرض علي امرأة من القبيلة".

"امرأة من بنات الهوى".

لم أحبها، لا، فتيات هذه القارة البدائية لا تحب".

كما نجد أن الكاتب يحاول تشويه الدين الإسلامي الذي اعتبره الوسيلة التي تحث الناس على الكذب، هذه الصفة التي وصف بها العرب. ويظهر في قوله: "لأنها ستكذب كل ما تقوله، كما يكذب كل العرب دائما". وقوله: "فهل يعود ذلك إلى دينهم".

ومن هنا نستنتج أن الكاتب، يكن حقدا كبيرا للعرب، ويحاول تشويه منظرهم أمام الآخرين، فهو يعطي نظرة سلبية عن العرب، على الرغم من أن هذه الصفات، لا أساس لها من الصحة، والدليل على ذلك دعوة الإسلام الصريحة إلى تجنب الكذب وإلحاحه على الصدق بكل الأساليب المتاحة ويتضح من خلال قول الله عز وجل: "ومن أظلم ممن افترى على الله كذبا أو كذب بالحق لما جاءه أليس في جهنم مثوى للكافرين"[1]. وقوله: "وما لهم به من علم ولا لآبائهم كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا"[2].

2 - نمط الجهل والتخلف:

إن نمط الجهل والتخلف من بين الأنماط التي حاول الكاتب التركيز عليها، حيث نجده في كل مرة يحاول إظهار تخلف الشعب الجزائري، وتعميم ذلك على العرب، أمثلة ذلك نجد:

"إبقاء تلك الآنسة الجميلة القادمة من الجنوب مدة طويلة تحت سقفه الوبري"،

"وعندما فرغت من الحكي بدا لي أنه لم يعلق بذهني أي شيء من هذه الحكاية الطويلة،

1 - سورة العنكبوت، الآية 68.

2 - سورة الكهف، الآية 5.

المليئة بالأحداث التي لا معنى لها، التي كانت تخزنها في مخها الضئيل"،

"رحت أفكر في هذا الشعب المغلوب الذي نقيم بيته"[1].

"ولا من هم أولئك العرب الذين قيل عنهم متحضرين ويسكنون البيوت الموريسكية بمدينة الجزائر، سواء خلف جدران مساكنهم المدهونة بالجير في المدينة أو خلف سياج الأغصان الذي يسور أكواخهم، أو خلف هذا الستار الرقيق الداكن من شعر الجمل الذي تعبث به الريح"، "لم أحبها، لا، ففتيات هذه القارة البدائية لا تحب"،

"لا شيء من الثقافة، ولا نشوة فكرية تتمازج مع النشوة الحسية التي تثيرها فنيا هذه الكائنات اللطيفة والعديمة"[2].

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الكاتب عمم مختلف جوانب حياة الجزائري فتحدث عن عدم وجود العلم والثقافة، وعدم امتلاكهم للأحاسيس والمشاعر. كما أن الكاتب أعطى لبقية الجوانب الحياتية، صفات تجعل منه يعيش في العصر الحجري، وذلك بوصف الخيام بصفات يجعل منها مسكن للحيوانات، فأطلق عليه اسم مسكن الحيوان وهو الحجر، في قوله: "فزاعت إلى جحورهن النسيجة"، كما يصف الخيمة العربية بعديد الصفات مثل: "سقفه الوبري"، "سياج الأغصان الذي يسور أكواخهم أو خلف هذا الستار الرقيق الداكن من شعر الجمل". كما أنه يتحدث باستهزاء عن العرب الذين يزعمون أنهم متحضرون ويسكنون خلف جدران مدهونة بالجير، حيث أنه ينوه إلى أن الشعب الذي يزعم أنه متحضر يبقى بالنسبة إليه متخلفا.

نستنتج مما سبق أن الكاتب حاول إعطاء الشعب العربي والجزائري خاصة صفة التخلف والهمجية وعدم التحضر، إلى غير ذلك من الأوصاف التي تحط، الجهل ومن قيمته وتجعله في آخر المراتب بين الشعوب.

1 – أمينة سوفلان: المصدر السابق، ص 105.

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص 105 وما بعدها.

خامسا – المقارنة بين القصتين:

أ) دلالة النواة:

إن العنوان في أقصوصة "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، له قراءة مباشرة وتعتبر علامة وازنة وتعتمد على الواقعية التي تقدم الرؤية الحقيقية عن المجتمع المصري، كما أنها تناولت هذه القصة الآفات الاجتماعية الجريمة والانتقام والثأر في المجتمع المصري.

وبالمقابل فإن أقصوصة "حلومة" لموباسان يدور محكاها حول لقاء مزدوج لقاء الصادر بالمكان الذي هو البلد الجديد والغريب الذي حل به وهو الجزائر: بلد متخلف ومختلف عن بلده الأصل.

إذن، فإن القصتين "حلومة" و"اللص والكلاب" تدوران في مجرى واحد ألا وهو الملابسات النفسية والاجتماعية.

ب) طريقة رسم وتقديم الشخصيات:

تعتبر الشخصية عنصرا مهما في كل عمل فهي تشكل بتفاعلها ملامح العمل وتتكون بها أحداثه لذا على الكاتب أن ينتسب شخوصه بحكمه ومن هذه الشخصيات نذكر:

1 – الشخصيات الرئيسية:

تعد الشخصية الرئيسية مدار الأحداث، وهي صاحبة الدور الأكبر في صنع الأحداث والاندماج بها وتطويرها وبذلك تبدو الشخصية الجوهرية محورا تدور من حوله وتتبع من داخله أحداث القصة وشخوصها، بل يبدو الكاتب القصصي نفسه ملتحما بها بصورة توجد كليهما بغيمة عرض الفكرة القصصية القصصية المستهدفة وعليه فإن العمل القصصي يرتكز على شخصية رئيسية مهيمنة على مجريات الأحداث في كلا القصتين.

ركز موباسان على حلومة التي هي الشخصية الرئيسية وبطلة القصة وهي فتاة عربية مسلمة من الجنوب تختلط بين الجنس العربي والجنس الزنجي تقوم حياتها على التنقل والترحال، تدعى بأنها ابنة قائد من أولاد سيدي الشيخ والتقت بالسيد أوبال والذي هو أيضا

شخصية رئيسية وقاما بعلاقة غير شرعية وعاشت معه كعشيقة.

وبهذا نلاحظ أن موباسان اعتمد على تقديم الشخصية تقديما مباشرا من خلال حديث الشخصية عن نفسها. بينما الشخصية الرئيسية عند نجيب محفوظ هي "سعيد مهران" ركز عليه السارد كثيرا وتتبع مختلف أطوار حياته، تأثر كثيرا بصديقه ومعلمه "علوان" الذي أخذ منه القيم الاشتراكية والذي أحل له السرقة وأيده عليها كشكل من أشكال الانتقام من الأثرياء، أصبح من كبار اللصوص المحترفين له رجال وأتباع منهم عليش وتحول إلى قاتل مطارد زيادة بسبب خيانة صديقه له.

2 - الشخصيات الثانوية:

تأتي الشخصية الثانوية مساندة للشخصية الرئيسية فلا تظهر إلا إذا كان لها غرض معين لبنيه القصة. ولا شك أن كل من موباسان ونجيب محفوظ قد استعان بالشخصيات في استكمال المشهد ورسم الإطار العام للقصة، ففي أقصوصة "حلومة" لموباسان نجد الخادم محمد، هو رجل عربي يعمل كخادم لدى سيده أوبال وهو الذي قام يجلب حلومة إليه وقدمها كهدية بالرغم من كونها عربية مثله، يعتبره الكاتب في القصة خائنا لوطنه وأرضه. غادر الخادم وقد أدهشه هدوء سيده.

ونجد أيضا العديد من الشخصيات الثانوية لدى موباسان كالراعي، الذي هو صديق حلومة الذي كانت تلتقي معه بالسر والذي هربت معه.

بينما في قصة "اللص والكلاب" تظهر الشخصيات الثانوية فنجد رؤوف علوان الذي هو صديق سعيد مهران وهو طالب ريفي يدرس الحقوق وسكن في سكن جامعي لكنه يصبح ثريا وينكر أصدقائه القدامى.

فنجد كذلك عليش الذي يظهر بمظهر الصديق إلا أنه عكس ذلك تماما ويخون مهران مع زوجته. وكذلك زوجته نبوية كانت خادمة عند سيدة تركية قبل أن تتزوجه وكانت السبب في سجن زوجها بمساعدة عليش وتزوجته.

وهناك العديد من الشخصيات الثانوية في قصة اللص والكلاب مثل: (نور، الشيخ الجندي، المعلم طرزان وسناء بنته... وغيرها).

جـ) رسم الفضاء القصصي:

يعتبر الفضاء المكاني أبرز العناصر القصصية في القصة حين تدور قصة "اللص والكلاب" في مدينة القاهرة بفضاءاتها المتنافسة ومن الأمكنة التي كانت معادية لسعيد مهران منها "السجن الذي خطى فيه أربع سنوات وكذلك المقبرة التي استسلم فيها السعيد، والمقهى الذي تحول إلى مكان للمخبرين الذين يتجسدون خطواته للإيقاع به كما كانت أمكنة مساعدة لسعيد مهران مثلا: منزل الشيخ الجندي وشقة نور الذي كان يختبئ فيه من أعدائه والمخبرين.

لقد أعطى نجيب محفوظ أهمية للأماكن وذكر العديد من الفضاءات في القصة. بينما في أقصوصة "حلومة" كانت في الجزائر وهي امرأة عربية، فالجزائر هي مكان غيبي غرائبي بالنسبة للقاص الفرنسي موباسان وكذلك ذكرت (الخيمة) وهو المكان الذي تحس فيه حلومة بالراحة والطمأنينة النفسية، تجول موباسان في الجزائر وقدم لها وصفا دقيقا.

عبر المقارنة التي عقدناها بين موباسان ونجيب محفوظ في القصة توصلنا إلى مجموعة من النتائج.

عقدنا المقارنة بين قصة نجيب محفوظ وبين قصة موباسان على أساس عناصر القصة (العنوان، الشخصيات، المكان والزمان...).

حيث يتعدى تأثير موباسان في نجيب محفوظ، فقد وضع محفوظ بصفته على القصة المصرية إذ تساهم شخصياته من المجتمع المصري. كما نجد تفوق محفوظ على موباسان في كثير من الأوقات منها:

– تفوق محفوظ على موباسان في "اللص والكلاب" وذلك في رسم الشخصيات حيث أنه أبدع في وصف المشهد من خلال (الخيانة والسجن...) وهما يجعل القارئ بالإعجاب

بسلاسة الأحداث بساطته والوصف الواقعي للأشخاص والأماكن.

– وكانت رؤية القاص تنطلق من تصوير المظاهر الدينية والاجتماعية في المجتمع المصري.

– صورت لنا رواية "اللص والكلاب" المجتمع تنحط فيه قيم الأصيلة وتعلو القيم المتوسطة حيث بدأت بالسجن وانتهت بالاستسلام والعودة إلى السجن والسقوط بين أحضان المقبرة.

– وكانت هذه استنتاجاتنا المتوصل إليها من خلال بحثي المتواضع هذا.

***

الخاتمة

لقد مكننا هذا البحث من تسجيل بعض النتائج المحصورة كالآتي:

- مرت القصة القصيرة بمراحل عدة لتصل إلى ما عليه حاليا من ناحية التميز في موضوعاتها والبناء الفني الراقي في رصدها للواقع ومعالجة هموم الناس.

- تعبر القصة القصيرة على جانب من جوانب الحياة في إيجاز وتركيز. فهي اقرب الفنون الأدبية إلى العصر.

- حجم القصة قصير ولغتها سهلة ساعدت في انتشارها الواسع.

- تستطيع اصطياد اللحظة العابرة وتصورها بعمق ولها إمكانية عزل هذه اللحظة عن تاريخها وعن مستقبلها.

- لكل جنس أدبي رواده ومن روادها في الغرب: موباسان وبوكاتشيو. وفي العالم العربي: محمد ومحمود تيمور، طاهر لاشين، ميخائيل نعيمة وغيرهم من الرواد.

- تتفرد القصة القصيرة بسمات تمكنها من تجاوز سائر الأجناس الأدبية كوحدة الإنطباع وأحادية الحدث والشخصيات.

- ومن المقارنة التي عقدناها بين موباسان ونجيب محفوظ في مجال القصة القصيرة نجد أنها كانت قائمة على أساس عناصر القصة (العنوان والشخصيات، الزمان، المكان، والبناء القصصي).

- ونرى في قصة موباسان أن المرأة تأخذ بزمام المبادرة، وأن الأخلاق التقليدية كانت قائمة على اضطهاد المرآة وتمجيد الرجل.

وهذا أساس الصراح الاجتماعي الذي يسفر التحدي الشجاع الذي تقوم به المرأة. وهو التحدي الذي أراده وصوره موباسان في قصصه وأعماله.

لقد كانت القصة القصيرة الممر العابر للأدباء والكتاب من أجل إخراج مكنوناتهم الداخلية دون قيد.

وفي الأخير نرجو أننا قد وفقنا ولو بالشيء القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن القصة

بين موباسان ونجيب محفوظ. ونكون قد أفدنا واستفدنا من هذا العمل المتواضع، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا بداية لبحث آخر، كما نتمنى النجاح للجميع، وشكرا.

***

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1 – أباظة، عزيز: القصة والرواية، دار العودة، ط1، بيروت 1980م.

2 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

3 – أبو هيف، عبد الله: القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994م.

4 – التواتي، مصطفى: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب)، دار التونسية للنشر، تونس 1986م.

5 – الحمداني، حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991م.

6 – الرقيق، عبد الوهاب: أدبية الأقصوصة العربية من البدايات إلى النضج، دار صادر، ط1، تونس 2007.

7 – الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة.

8 – الشطي، سليمان: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت 1976م.

9 – العمري، محمد: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1996م.

10 – الفيروزآبادي، مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، 1426هـ–2005م.

11 – المرزوقي، سمير جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس 1985م.

12 – المعداوي، أنور: في الرواية المصرية القصيرة، مجلة سجل الثقافة الرفيعة، ع67، أوت 1962م.

13 – النساج، سيد حامد: اتجاهات القصة المصرية القصيرة"، دار المعارف،

القاهرة 1987م.

14 – الورقي، السعيد: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية.

15 – أنقار، محمد أحمد: المفارقة في القصة القصيرة جدا، مجلة مدارات في اللغة والأدب، المجلد1، ع3، 2019، تبسة، الجزائر.

16 – بركات، وائل: مفهومات في بنية النص، دار معد، دمشق 1996م.

17 – حكواتي، أنور جعفر: فرنسا، مجلة الكويت، العدد 107، الكويت، أغسطس 1993م.

18 – حمود، ماجدة: صورة الآخر في التراب العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت 2010م.

19 – خليل، بدر الدين: مقدمة عن حياة موباسان، وردت في ترجمة روايته "حياة امرأة" سلسلة كتابي الأدبية، القاهرة (د.ت).

20 – زراد، جنات: صورة الآخر في الدراسات الأدبية المقارنة، الجزائر نموذجا، مجلة الكتاب العربي، ع69، 2005م.

21 – سلطان، محمد جميل: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، (د.ت).

22 – سوفلان، أمينة: صورة الجزائر في الأدب الفرنسي، غي دي موباسان وألبير تامو نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2009م.

23 – سويدان سامي، في دلالية القص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت 1991م.

24 – شريبط، شريبط أحمد: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1948-1985م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998م.

25 – شكري، غالي: المنتمي، دار المعارف، مصر 1969م.

26 – شمس أبادي، حسن وآخرون: نشأة القصة القصيرة وميزاتها، فصلية دراسات الأدب

المعاصر، العدد 11.

27 - شيفر، جان ماري: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م.

28 - شيلي، عبد العاطي: دراسات في فنون الأدب الحديث، المكتب الجامعي الحديث، ط1، الإسكندرية 2005م.

29 - صحراوي، إبراهيم: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 1993م.

30 - غطاسة، داود: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، دار الثقافة، ط3، الأردن 1991م.

31 - غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى، ط2، القاهرة 1993م.

32 - قحام، حسين: التناص، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد 12، 2015م.

33 - قطب، سيد: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، ط5، القاهرة 1983م.

34 - كرمود، فرانك: الإحساس بالنهاية (دراسات في نظرية القصة)، ترجمة عناد عزوان إسماعيل، جعفر صادق الخليلي، بغداد 1979م.

35 - مجاهد، د. مجاهد عبد المنعم: جماليات القصة القصيرة المعاصر، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت).

36 - مجموعة من المؤلفين: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة، ط2، الرياض 1996م.

37 - مجموعة من المؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1994م.

38 – محفوظ، نجيب: اللص والكلاب، مكتبة مصر، الفجالة، 1972م.

39 – محفوظ، نجيب: المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان، ط1، بيروت.

40 – مكي، د. طاهر أحمد: القصة القصيرة، دار المعارف، ط1، 1919م.

فهرس المحتويات

الفهرس

***

ملخص باللغة العربية:

تعتبر القصة القصيرة إحدى أحدث الأشكال الأدبية النثرية في اللغة العربية، وقد انتقلت القصة القصيرة من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية في القرن العشرين بعد أن مرت بالعديد من التحولات وشابه الكثير من التطوير في الشكل والبناء في القرن التاسع عشر في أوروبا خاصة على يد الفرنسي جي دي موبايسان والروسي أنطوان تشيخوف اللذين يدين لهما كتّاب وقراءة القصة القصيرة والأدب حول العالم بالكثير من الفضل.

أما في العالم العربي فقد أدت حركة الترجمة في مطلع القرن العشرين إلى تعريف القراء والكتاب العرب بهذا اللون الأدبي، ويعتبر المنفلوطي ومحمود تيمور أول من كتب القصة القصيرة الحديثة باللغة العربية.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة، جي دي موباسان، نجيب محفوظ.

***

ملخص بالفرنسية:

Résumé :

La nouvelle est l'une des dernières formes littéraires en prose en arabe, elle est passée des langues européennes à l'arabe au XX^{e} siècle après avoir subi de nombreuses transformations et beaucoup de développement dans la forme et la construction au XIX^{e} siècle en Europe, surtout par le français Guy de Maupassant et le russe Antoine Tchekhov, auxquels les écrivains doivent beaucoup de crédit.

Quant au monde arabe, le mouvement de traduction au début du XX^{e} siècle a conduit à faire découvrir aux lecteurs et écrivains arabes ce genre littéraire. Manfaluti et Mahmoud Timur sont les premiers à écrire la nouvelle moderne en arabe.

Mots-clés :

nouvelle, Guy de Maupassant, Najib Mahfouz.

***

ملخص بالانجليزية:

Summary:

The short story is one of the latest prose literary forms in Arabic, and the short story moved from European to Arabic in the twentieth century after having undergone many transformations and much development in form and construction in the nineteenth century in Europe, especially by the French Guy de Maupassant and the Russian Antoine Chekhov, to whom the writers owe much credit.

In the Arab world, the translation movement at the beginning of the twentieth century introduced Arabic readers and writers to this literary genre. Manfaluti and Mahmoud Timur are the first to write the modern short story in Arabic.

Keywords:

Short Story, Guy de Maupassant, Naguib Mahfouz.

* * *